Современные проблемы ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ и ЯЗЫКОЗНАНИЯ



Современные проблемы ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ и ЯЗЫКОЗНАНИЯ

Академия наук СССР

Отделение литературы и языка



Михаил Борисович
ХРАПЧЕНКО

Современные проблемы ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ *и* ЯЗЫКОЗНАНИЯ

К 70-летию
со дня рождения
академика
Михаила Борисовича
ХРАПЧЕНКО



Издательство «Наука» · Москва 1974

Книга представляет собой сборник статей видных филологов СССР, Венгрии, Болгарии, Румынии, ГДР. Сборник охватывает широкий круг тем в области теории и истории литературы, а также языкознания. Особое внимание уделено вопросам методологии литературоведения и языкознания. Критическому рассмотрению подвергается соотношение традиционных и структуральных методов, актуальные задачи изучения поэтики, стиля, взаимоотношения формы и содержания, типологическое изучение литератур и языков.

С $\frac{70202-037}{042(02)-74}$ БЗ—1—22—74

М. Н. Пархоменко

МИХАИЛ БОРИСОВИЧ ХРАПЧЕНКО
(К семидесятилетию со дня рождения)

Семидесятилетие Михаила Борисовича Храпченко — заметная дата в жизни советской науки о литературе. Академик-секретарь Отделения литературы и языка и член Президиума Академии наук СССР, он является автором многих теоретических и историко-литературных трудов, прочерчивающих и определяющих главные направления новаторских научных поисков советских литературоведов и научных филологических институтов нашей страны.

При всем индивидуальном своеобразии, значительных достижениях, научная деятельность М. Б. Храпченко тесно связана с развитием советской филологии, с творческим вкладом нескольких поколений советских филологов в науку о литературе. Типична для советского общества биография юбиляра. Подобно многим советским ученым пооктябрьской формации, он поднялся к высотам науки из самой гущи народных масс.

М. Б. Храпченко родился 21 ноября 1904 г. в деревне Чижовке Смоленской губернии, в крестьянской семье, учился в деревенской школе, до 16 лет работал в сельском хозяйстве. В 1920 г. он поступил в Смоленский государственный университет на педагогический факультет, который окончил в 1924 г. по словесно-историческому отделению.

С 1924 по 1926 г. он — преподаватель истории и литературы в средней школе. В 1926 г. поступил в аспирантуру Института литературы Российской ассоциации научно-исследовательских институтов общественных наук (РАНИОН). Учебу в институте совмещал с преподавательской деятельностью в средней школе и в Коммунистическом университете им. Свердлова, где читал курс истории литературы.

В 1928 г. М. Б. Храпченко вступил в ряды Коммунистической партии Советского Союза.

После окончания аспирантуры, в 1929 г. он был назначен доцентом и заведующим отделением литературы и языка Воронежского государственного университета. В 1931—1932 гг. заведовал

1 Заказ № 646

учебной частью Института литературы и искусства Коммунистической академии, а затем в связи с созданием Института Красной Профессуры, назначен заведующим кафедрой русской литературы и утвержден профессором этого института; в 1936 г. стал заместителем директора Института; позднее, до прекращения деятельности Института в 1938 г., исполнял обязанности его директора.

В 1938—1939 гг. М. Б. Храпченко — заместитель председателя, исполняющий обязанности председателя Комитета по делам искусств при СНК СССР, в 1939—1948 гг.— председатель этого Комитета. В 1946 г. он утвержден профессором Академии общественных наук при ЦК КПСС. С 1948 по 1957 г. был старшим научным сотрудником Института мировой литературы имени А. М. Горького Академии наук СССР; с 1954 по 1957 г.— главный редактор журнала «Октябрь».

Членом-корреспондентом Академии наук СССР М. Б. Храпченко был избран в 1958 г., в 1966 г.— стал действительным членом Академии наук СССР.

Общественная деятельность Михаила Борисовича Храпченко не ограничивается кругом академических учреждений. Много лет он член Президиума Высшей аттестационной комиссии. Четвертый и Пятый съезды советских писателей избрали его членом Правления Союза писателей СССР. В журналах и сборниках «Вопросы литературы», «Литературное наследство», «Вестник Академии наук СССР», «Общественные науки» он состоит членом редакционных коллегий. Свидетельством широкого признания научного авторитета М. Б. Храпченко за рубежом является его избрание в 1970 г. президентом Международной ассоциации преподавателей русского языка, а также действительным членом Венгерской и в 1974 г. Болгарской академии наук.

*

В научной деятельности М. Б. Храпченко четко просматриваются три основных направления: два из них представлены историко-литературными статьями и фундаментальными монографиями о творчестве Н. В. Гоголя и Л. Н. Толстого; третье, связывающее поиски ученого в единую систему, представлено работами, посвященными методологическим проблемам советского литературоведения и современного литературного процесса. Трудом, увенчавшим достижения автора в этой области, стала его книга «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы», для которой монографии о творчестве Гоголя и Толстого были и «опытной базой» аналитических наблюдений и богатейшим сводом теоретических обобщений, вошедших в цельную научную концепцию литературного процесса.

Это третье из названных направлений научной деятельности М. Б. Храпченко, ведущее в его творческих исканиях, является

и самым старшим по времени возникновения, и самым постоянным в его научных интересах. Ныне теоретические и методологические вопросы находятся в центре его работ, оказывая серьезнейшее воздействие на развитие науки о литературе.

Еще в конце 20-х годов М. Б. Храпченко выступил в печати по теоретическим вопросам. Уже тогда его внимание привлекла проблема стиля. Для того времени это была одна из центральных методологических проблем, поскольку в ее границах рассматривалась и проблема творческого метода. Нынешний читатель и в названиях некоторых работ М. Б. Храпченко, и в их содержании, и в дефинициях самого исследуемого понятия вместо термина «стиль» скорее поставил бы термин «метод» [1]. К числу подобных работ принадлежат его статьи «К проблеме стиля», «О смене стилей» и «О некоторых итогах и перспективах в разработке проблемы стиля», напечатанные в журнале «На литературном посту» (1927—1928). В первой из этих статей идет речь о двух основных стилях: реализме и романтизме [2]. Но с первых же строк дефиниции обоих «стилей» становятся очевидными, что говорится не столько о стиле, сколько о методе: «Реалист своей целью ставит изображение явлений действительности во всей их полноте...» [3] Столь же явственно, что там, где характеризуется романтизм, автор имеет в виду его свойства как метода. А следующее за этим определение самого понятия «стиль» как способа организации образов [4] тоже тяготеет к определению метода.

Следует отметить, что подобного рода попытки найти новые пути к уточнению понятия стиля, как эстетической категории, толкавшие научную мысль на выработку понятия «творческий метод», были характерны для марксистского литературоведения 20-х годов и нашли выражение в возникшей в то время концепции «стиля эпохи».

«Итак,— пишет М. Б. Храпченко,— существование стилей эпох несомненно. Постановка вопроса о стилях эпох естественно вытекает из общей постановки вопроса о типах общественных структур, законность которой вряд ли кто будет оспаривать. И то, что именуется романтизмом, реализмом, символизмом, футуризмом есть стили эпохи» [5]. В статье «Смена стилей» это положение становится программным для автора: из него он исходит в раскрытии генезиса стилей романтизма, символизма, футуризма, связывая, как это было намечено в первой статье, стиль не только с эпохой, но и с господствующими в обществе социально обусловленными эстетическими запросами.

---

[1] Понятие стиля в то время было «слишком обобщенным» («Советское литературоведение за 50 лет». Л., «Наука», 1968, стр. 375).

[2] «На литературном посту», 1927, № 19, стр. 23.

[3] Там же.

[4] Там же, стр. 27.

[5] Там же, стр. 28.

Статья «О некоторых итогах и перспективах в разработке проблемы стиля» явилась откликом на книгу П. Н. Сакулина «Теория литературных стилей» и содержала критику «социологического метода», распространявшегося П. Н. Сакулиным на разработку теории литературных стилей. В этой работе критическая мысль молодого литературоведа все время ищет выхода к собственным конструктивным концепциям. В них немало многообещающих находок. Главная из них — понятие о стиле как художественной системе и притом системе, связанной мировоззренческой определенностью содержания с «психологией той или иной общественной группы», объективирующейся художником в образах и «способе организации образов». «...Понятие стиля,— читаем далее,— неразрывно связано с понятием органичности, системности: разные стили — разные художественные системы. Стиль не просто совокупность отдельных частей, более или менее связанных между собой, а именно система» [6]. Нельзя не видеть в этом высказывании молодого ученого предвосхищения ныне столь распространенного системного подхода к изучению явлений литературы и искусства.

Опираясь на ленинскую теорию отражения как методологическую основу истории литературы и литературной критики, М. Б. Храпченко своими теоретическими разысканиями о стилях и стиле пооктябрьской пролетарской литературы участвовал в общем процессе формирования принципов нового творческого метода, вскоре названного социалистическим реализмом.

Три статьи, посвященные проблемам стиля, и следующая работа молодого теоретика — «Вопросы истории русской литературы и В. М. Фриче» — содержали попытку критически разобраться в состоянии и уровне теоретической мысли в науке о литературе той поры и наметить ее перспективы в свете марксистского учения о классовой борьбе и ленинского отношения к культурному наследию.

Плодотворность методологических поисков автора сказалась и в его докладе «Искусство и классы в освещении Плеханова», который был прочтен в Институте ЛИЯ Комакадемии. В пору, когда широко распространилось (как одна из крайностей теоретических исканий того времени) полное отрицание философско-эстетического наследия Г. В. Плеханова, автор доклада заявил: «Критика Плеханова должна соединяться и с выяснением положительных сторон плехановской методологии. Неправильной является та позиция, которая признает необходимым совершенно отказаться от плехановского наследства» [7]. Но защищая Плеханова от вульгарно-социологической критики, М. Б. Храпченко не переходил на позиции так называемой «плехановской ортодоксии» в области эстетики, всегда ориентировался на живое теоретическое наследие В. И. Ленина.

---

[6] «Литература и искусство», 1931, № 4, стр. 37.
[7] Там же, № 5-6, стр. 189.

В одной из статей того же времени М. Б. Храпченко писал: «Переживаемый нами период в области литературной отмечается огромным вниманием к вопросам теории искусства. Теоретические проблемы начинают занимать одно из первых мест, между прочим и в работе литературных организаций» [8]. Этому плодотворному процессу в полной мере содействовали упомянутые работы молодого, инициативного теоретика.

В поисках подлинно научного подхода к изучению литературных явлений и процессов М. Б. Храпченко обратился к наследию великих русских писателей, опубликовав в 1936 г. книгу «Н. В. Гоголь».

Эта книга, как вынуждены были признать даже те, кто полемизировал с М. Б. Храпченко,— «первая, в сущности, попытка дать марксистскую монографическую работу о творчестве одного из самых великих русских писателей». Она содержала ряд верных наблюдений над художественными особенностями гоголевских произведений и была первой обстоятельно аргументированной попыткой опрокинуть распространенную концепцию так называемого «вопрекизма», согласно которой Гоголь создавал гениальные произведения вопреки своему мировоззрению.

Перенесенная и на понимание творчества других великих художников слова (Бальзака, например), эта концепция претендовала на открытие и объяснение едва ли не самых главных движущих сил художественного процесса, на деле запутывая сложнейшую диалектику взаимоотношений мировоззрения и творческого метода художника. Критикуя эту концепцию, М. Б. Храпченко тогда уже писал, что «теория противоречия метода и мировоззрения не может объяснить сущность художественного процесса, развитие писателя» [9].

Опровержение «теории», провозглашавшей фатальное противоречие и несовпадение творческого метода и мировоззрения писателя, вошло во все последующие его работы о Гоголе, а также в книгу «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы».

Новым этапом в исследовании творчества Гоголя стала книга М. Б. Храпченко о «Мертвых душах». Она появилась в 1952 г., через 15 лет после его первой монографии и свидетельствовала о глубоких процессах роста научно-теоретической мысли в советском литературоведении и формирования новых ее качеств в подходе к пониманию сложных, противоречивых явлений и процессов развития литературы и творческой индивидуальности писателя.

Критика сразу отметила «продуманность концепции творчества Гоголя», последовательность ее применения к исследованию глав-

---

[8] *М. Б. Храпченко.* О творческих путях пролетарской литературы.— «Красная новь», 1929, № 11, стр. 218.

[9] *М. Б. Храпченко.* Н. В. Гоголь. М., «Художественная литература», 1936, стр. 14.

ного творения великого реалиста и, что, пожалуй, особенно важно, направленность многих теоретических положений и выводов книги «против рецидивов вульгарного социологизма» [10].

Великое творение Гоголя было рассмотрено исследователем как патриотическое произведение, беспощадно срывавшее все маски и покровы с николаевской крепостнической России, проникнутое верой в возможность иного будущего родины. В этом смысле тема России образует, по мнению М. Б. Храпченко, внутреннее течение поэмы «Мертвые души».

В книге прослежена творческая история произведения и показано, как постепенно менялась идейная концепция его замысла, в котором на первых порах не было и не могло быть образов идеализированных добродетельных помещиков-крепостников Констанжогло и Муразова. Анализируя структуру произведения, Храпченко отверг утвердившиеся в литературоведении того времени несостоятельные представления о его композиции и показал, что история покупки мертвых душ Чичиковым отнюдь не внешний, искусственный способ механической связи разрозненных событий и эпизодов, что она и образует сюжет и находится в единстве с идейной проблематикой «поэмы» «Мертвые души».

И все же книга о «Мертвых душах» была, как выяснилось, лишь подступом к новому исследовательскому замыслу ученого — к монографии «Творчество Гоголя». А замысел был смелым и по размаху, и по исполнению. Это была монография новаторская в отечественном гоголеведении как по глубине исследовательских наблюдений, так и по всесторонности характеристики творческого пути Гоголя, его реализма, повествовательных средств, созданных им образов, каждого из его художественных произведений, неосуществленных или незавершенных замыслов. И, пожалуй, впервые в гоголеведении все стороны мировоззрения и творчества Гоголя — эволюция его взглядов, его замыслы и их художественное воплощение, его мастерство и эстетические открытия — были так доказательно представлены в их внутренней взаимосвязи и логике движения духовной жизни писателя. Историки советского литературоведения справедливо отметили, что из числа работ о Гоголе, вышедших в послевоенные годы, «надо выделить фундаментальные работы М. Б. Храпченко, в которых дается широкое, целостное изложение основных проблем гоголевского творчества, исследуемого в единстве и взаимосвязи его историко-социологического и художественно-стилистического аспектов» [11].

Своими теоретическими положениями, материалами и наблюдениями книга М. Б. Храпченко обобщила предыдущий опыт гоголе-

---

[10] См. рецензию Н. Ф. Бельчикова в журнале «Советская книга», 1952, № 9, стр. 105—108.

[11] «Советское литературоведение за 50 лет». М., «Наука», 1968, стр. 112.

ведения и определила основные направления его последующего развития.

Исследование творчества Гоголя — одна из самых богатых и результативных областей советского литературоведения. Многолетнее собирание и кропотливое изучение текстов, писем и других материалов из литературного наследия великого реалиста уже увенчалось изданием академического собрания его сочинений, рядом книг, посвященных разработке и анализу различных аспектов его творчества.

Монография М. Б. Храпченко не только возглавляет внушительный ряд этих книг: по отношению к одним из них она является итоговой, по отношению к другим выступает программным трудом, стимулировавшим рождение новых идей и проблемных направлений советского гоголеведения.

Характеризуя итоги изучения наследия великого русского классика, подведенные и столь плодотворно обогащенные личным вкладом М. Б. Храпченко, можно сказать, что советское гоголеведение добилось наибольших успехов в разработке научной концепции творческого метода Гоголя; исследовании мировоззренческих и художественных сторон формирования творческой индивидуальности писателя; изучении эстетической природы и своеобразия сатиры Гоголя; в анализе кризиса, духовной драмы Гоголя, литературным выражением которой явилась книга «Выбранные места из переписки с друзьями» и трагическая история второго тома «Мертвых душ».

Конечно, пополнились новыми материалами, наблюдениями и исследовательскими обобщениями и другие аспекты гоголеведения, но, пожалуй, лишь в той мере, в какой нужно было обеспечить необходимый контекст для решения названных кардинальных проблем, недостаточная разработка которых задерживала движение литературоведческой мысли к цельной научной концепции творчества великого писателя.

Книга М. Б. Храпченко явилась самым полным и наиболее фундаментальным выражением усилий и итогов советского литературоведения на этом пути.

К числу наиболее принципиальных для развития советского литературоведения достоинств монографии о Гоголе справедливо относят ее методологию. Опираясь на ленинское наследие, автор показал близость гоголевского критицизма по отношению к крепостнической России идеям Белинского, подверг основательной критике и практически снял обычное для предшествующих работ советских гоголеведов противопоставление творческого метода писателя его мировоззрению, и глубоко раскрыл и верно объяснил противоречия творчества Гоголя. В главе, посвященной идейному кризису Гоголя, впервые столь убедительно было показано, что идеи «Выбранных мест из переписки с друзьями» отнюдь не явились логическим развитием тех взглядов, которые писатель защищал в пору создания «Ревизора», «Шинели» и первой части

«Мертвых душ», что они «возникли в результате отхода Гоголя от прогрессивных демократических воззрений и принципов» [12].

Эта концепция резко отличает монографию «Творчество Гоголя» от тех работ, где эволюция к «Выбранным местам» объясняется изначальными реакционными элементами мировоззрения Гоголя. В главах «Реалистический метод» и «Гоголь и русская литература. Мировое значение его творчества» глубоко раскрыто индивидуальное своеобразие творчества писателя, а его творческие достижения вписаны в историю художественного развития человечества.

Метод характеристики творческой индивидуальности писателя в единстве идейных и эстетических ее сторон был обогащен и развит в монографии М. Б. Храпченко о Льве Толстом.

К тому времени, когда М. Б. Храпченко задумал монографию о великом писателе земли русской, критика констатировала «отставание в изучении Толстого», отмечала назревшую необходимость поднять его теоретический уровень.

Почти целое десятилетие после завершения работы над монографией о творчестве Гоголя отдал М. Б. Храпченко исследованию творчества Толстого. Увенчалось оно монографией «Лев Толстой как художник» (1963).

Задачи монографии, проблематика и пафос исследования определились еще в начале 50-х годов и были сформулированы в статье «Реалистическое искусство Л. Толстого». Она открывала сборник, который (и прежде всего благодаря названной статье) положил начало новому этапу в отечественном толстоведении.

И дело было не только в том, что в статье М. Б. Храпченко прозвучали настойчивые возражения против механического противопоставления двух периодов творчества писателя (до и после известного перелома в мировоззрении) и была указана неразрывная связь его творчества с демократическим подъемом в стране, с ростом всей передовой русской литературы того времени.

Главное достоинство статьи состояло в выдвинутой автором цельной системе анализа важнейших сторон творчества Толстого, в основу которой была положена ленинская оценка творчества и ленинская концепция противоречий гениального писателя.

Встреченная критиками и литературоведами с пониманием и сочувствием, статья М. Б. Храпченко стала программой дальнейших исследований, предпринятых на новом теоретическом уровне, успех которых был подготовлен изданием первого полного научного собрания всех сочинений Толстого. Начатое в 1928 г., это 90-томное собрание было завершено в 1958 г.

В центре исследований творчества Л. Толстого стояла задача осмыслить все творчество величайшего реалиста как закономер-

---

[12] *М. Б. Храпченко.* Творчество Гоголя. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 506.

ный этап развития русской литературы, ставший громадным шагом в художественном развитии всего человечества. В реализации этой задачи участвовали многие видные ученые.

Определяя место монографии М. Б. Храпченко в ряду трудов этих ученых, рецензенты справедливо отмечали ее новаторский характер, делающий книгу М. Б. Храпченко трудом «в полном смысле этого слова этапным», «поднимающим уровень нашей литературоведческой науки» [13], синтетическим, дающим целостное представление о творческом пути художника, обобщающим его писательский опыт, расширяющим границы науки, открывающим путь для еще более плодотворных исследований. Рецензенты единодушно видели в монографии М. Б. Храпченко итог советского литературоведения в одной из важнейших его областей.

Однолинейным и односторонним социологическим и формалистическим представлениям о творчестве Толстого, одинаково затушевывавшим идею преобразующего отношения искусства к действительности, к которой был так близок величайший из критических реалистов, М. Б. Храпченко противопоставил свою концепцию, свое понимание ведущего, главного пафоса его творчества — идею обновления жизни и возрождения человека. Автор монографии прослеживает развитие этой идеи от этапа к этапу, от произведения к произведению, чтобы показать, как она расширялась и перерастала в идею возрождения народа и всего человечества, в идею переустройства жизни на земле, во всем мире, который, по словам самого Толстого, «прекрасен, радостен и который мы не только можем, но и должны сделать прекраснее и радостнее для живущих с нами и для тех, кто после нас будет жить в нем» [14].

В «Войне и мире», по мнению автора монографии, «идеи возрождения человека являлись тем общим принципом, той главенствующей точкой зрения, которые находят свое выражение как в творческой концепции романа, так и в освещении отдельных явлений жизни» [15].

Глава, посвященная роману «Воскресение», открывается словами: «Глубокой верой в человека, его будущее проникнуты художественные искания Толстого. Идеи обновления социальной жизни неизменно привлекали к себе его пристальное внимание». А в процессе анализа романа доказывается, что в «Воскресении» широко ставится проблема *не только возрождения личности, но и возрождения народа, проблема коренного изменения его жизни, жизни всего общества*» (стр. 262).

---

[13] *А. Ревякин.* Новое слово о Л. Н. Толстом.— «Октябрь», 1964, № 1, стр. 208, 212.

[14] *Л. Н. Толстой.* Полное собрание сочинений, т. 52. М., 1952, стр. 120—121.

[15] *М. Б. Храпченко.* Лев Толстой как художник. Изд. 3-е. М., «Художественная литература», 1971, стр. 131. Далее цитируется по этому изданию, с указанием страниц в тексте.

В «развитии темы социального переустройства, возрождения личности и народа» ищет М. Б. Храпченко критерии оценки как всего творчества Толстого, так и отдельных его произведений: «Внутренний пафос обновления жизни общества, пронизывающий «Воскресение», несмотря на религиозные ноты, присутствующие в нем, определяет то великое историческое место, которое занимает этот роман в мировой литературе» (стр. 295).

В отзывах о книге М. Б. Храпченко была отмечена глубина и оригинальность его анализа произведений Толстого и характеристики духовных исканий его героев, связь этих исканий с социально-историческими устремлениями эпохи Л. Толстого и художественным опытом всей русской литературы той поры.

Научно-теоретические достоинства монографии особенно убедительно выступают в главах, посвященных рассмотрению художественных принципов реализма Толстого. По мнению некоторых рецензентов, «на изучении его художественного метода, стиля, своеобразия используемых им средств сосредоточено главное внимание исследователя» [16]. Главы «Искусство эпического повествования», «Мастерство психологического анализа», «Сатира и ее своеобразие» — «лучшие в монографии. Автор пытается в них не только осмыслить высшие творческие достижения писателя, но и привести их в единую систему, построить своеобразную *теорию* толстовского реализма. И это ему в значительной мере удается» [17].

Было бы, однако, неверным выделять эти главы монографии как теоретические, обобщающие и противопоставлять их главам об отдельных произведениях Толстого. Вся книга, все ее разделы отмечены гармоническим сочетанием анализа и обобщений, в чем плодотворно сказалось давнее и постоянное влечение М. Б. Храпченко к теоретическим проблемам марксистско-ленинского литературоведения, к решению проблем стиля и метода. Конкретный анализ подводит автора к углубленному проникновению в специфику художественного мышления Толстого, позволяет по-новому показать единство нравственного чувства и обличительных начал, эпического повествования и психологического анализа, воссоздание писателем динамики народных настроений и «диалектики души», словом, всех тех сторон мастерства Толстого, которые подняли русское и мировое искусство слова на новую ступень.

Работа над монографиями о Гоголе и Толстом естественно сочетались с участием М. Б. Храпченко в разработке собственно теоретических проблем советского литературоведения. Наиболее значительными в этой области стали его статьи «Мировоззрение и творчество» (1957), «О разработке проблем поэтики и стили-

---

[16] «Октябрь», 1964, № 1, стр. 209.
[17] «Русская литература», 1963, № 3, стр. 211.

стики» (1961), «Типологическое изучение литературы и его принципы» (1968); «О прогрессе в литературе и искусстве» (1970) и доклады на крупнейших научных конференциях о реализме и социалистическом реализме, опубликованные в сборниках «Проблема реализма в мировой литературе» (1959), «Актуальные проблемы социалистического реализма» (1969), «Великая Октябрьская социалистическая революция и мировая литература» (1970). Эти и другие работы легли в основу книги «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы», вышедшей двумя изданиями в 1970 и 1972 гг. В 1974 г. книга М. Б. Храпченко была удостоена Ленинской премии.

Для автора книга эта стала своего рода подведением больших итогов его почти полувекового участия в развитии советского литературоведения. Для науки о литературе книга М. Б. Храпченко открыла новые перспективы. Ни одна из важнейших методологических проблем нашей критики и литературоведения не оставлена здесь без попыток наметить новые шаги в дальнейшей их разработке, применительно к актуальным задачам советской литературы наших дней.

Содержание и исследовательский пафос книги вполне соответствуют теме, заявленной на титуле «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы». В книге раскрыта диалектика соотношения общего и индивидуального в творческом опыте писателя. Но автор мыслит категориями, далеко выходящими за пределы подобного опыта. После анализа взаимодействия этих идейно-эстетических категорий автор переходит к рассмотрению формирования и характеристике современной научной интерпретации творческих принципов советской литературы.

В книге находит теоретическое обоснование принцип типологического изучения литературы и критический анализ концепций прогресса литературы и искусства, которым автор противополагает свою собственную.

Методологически неразработанные проблемы исследуются М. Б. Храпченко в статье «Время и жизнь литературных произведений», где раскрывается разность и сходство историко-генетического и историко-функционального подхода к литературе, а также рассматривается обширный круг вопросов о связи классического наследия с современностью и принципах современного прочтения классики.

Анализ этого многосложного идейно-эстетического комплекса научных проблем отличается большой конкретностью и острой полемичностью. Автор, один из ведущих участников литературоведческих дискуссий более чем трех последних десятилетий, как бы продолжает спор по проблемам, которые были объектом внимания на двух значительных Всесоюзных совещаниях по реализму (1957) и социалистическому реализму (1959). Они остались в центре внимания и ряда научных конференций последнего де-

сятилетия, а также дискуссий, развернувшихся на страницах литературных газет и журналов.

Творческий спор постоянно расширяет свои рамки: автор ведет острую полемику с нашими зарубежными противниками — представителями многочисленных немарксистских течений в искусстве и субъективистских школ в эстетике. М. Б. Храпченко опровергает распространенные на Западе взгляды о конце реализма, об отмирании жанра романа, о «несвободе» художника в реалистическом искусстве. В книге убедительно доказывается, что именно в искусстве реализма индивидуальность писателя раскрывается наиболее полно, что подлинный прогресс искусства совершается в реалистических его течениях и что, наконец, социалистический реализм на современном этапе мирового литературного развития является наиболее плодотворным и перспективным направлением. Всем этим, а также критикой ревизионистских стремлений «деидеологизировать» социалистическое искусство книга М. Б. Храпченко активно участвует в борьбе за утверждение принципов социалистического реализма в эстетической теории и художественной практике не только советской, но и мировой литературы.

Для решающей победы в этой битве идей необходима не только наступательность нашей позиции, но и постоянное совершенствование теории социалистического искусства, помогающей ему успешно выдерживать художественное соревнование с другими, в том числе и противостоящими ему методами и направлениями. Вот почему автор монографии спорит против всякого упрощенчества в этой области, особенно против упрощенного понимания связей искусства с действительностью, «отождествления художественного метода и мировоззрения», сведения мировоззрения писателя, художника к его политическим взглядам и столь же прямолинейного отождествления методов научного и художественного творчества. Вульгарным представлениям противостоят конструктивные положения автора, вносящие ясность в эти вопросы и активизирующие исследовательскую мысль в решении актуальных проблем теории социалистического реализма и преодолении «патетической декларативности и бескрылой описательности» в литературном творчестве.

В самый центр определения творческой индивидуальности автор монографии ставит принцип «художественного претворения мира» (что решительно противостоит «описательности», «списыванию с натуры»). Против обеднения категории творческой индивидуальности выступает М. Б. Храпченко, полемически пересматривая положения дискуссии о «самовыражении».

С каждой страницей книги читатель все больше входит во внутреннюю логику индивидуального творческого процесса. В монографии литературный процесс рассмотрен и в той его части, где индивидуальное в творчестве писателя наиболее непосредственно взаимодействует с общим — со всем развитием литературы. Тем самым возникает речь о стиле. Стремясь к возможно более

точному определению этой литературоведческой и искусствоведческой категории, автор расчищает путь к цели, критикуя разноречивые определения и точки зрения по этому вопросу. Весьма плодотворна критика структуралистских концепций и дефиниций стиля, обнажающая их формальную узость, отказ от принципов историзма.

В суждениях М. Б. Храпченко о стиле привлекает стремление не только раскрыть соотношение категории «метод» и «стиль», но и конкретно показать, как не во всех видах искусства оно одинаково, как оно изменяется в зависимости от языка каждого вида искусств. В прикладном искусстве и архитектуре их соотношение, как показывает автор, иное, чем в литературе.

Если в двух первых «стилевые начала главенствуют», то в литературе «не только неизмеримо более велика роль метода, но и различия стиля и метода предстают в значительно более ясных очертаниях» [18]. Рассуждения М. Б. Храпченко о поэтическом языке как явлении стиля и связанных с этим проблемах художественного мастерства можно отнести к самым значительным в книге. Они формируют теоретическую базу для критики формализма. «Функция различных элементов стиля,— заключает автор,— раскрывается в полной мере в их слитности, взаимодействии, в единстве с идейно-образным содержанием»,— и в этом смысле поэтический язык произведения как явление стиля должен рассматриваться в целостности, он «не распадается на отдельные части, он неделим». Умозаключение в высшей мере важное, ставящее реальные границы для структуралистской методологии.

Стремясь раскрыть внутреннюю логику многосложных связей стиля и жанра (а жанры — «явление надиндивидуальное»), стиля и литературного направления, стиля и метода, М. Б. Храпченко предлагает ряд важных терминологических и методологических уточнений. Справедливо ставя под сомнение гипотезу «единого стиля романтизма и реализма», столь же справедливо отмечая, что и романтизму, и реализму, в особенности, «свойственна сложнейшая стилевая многоликость», он предлагает искать главенствующие начала таких литературных направлений, как романтизм и реализм, не в едином стиле, а в общих творческих принципах, в поэтике, которые рельефно выражают родственные черты, сходные тенденции в творчестве разных писателей.

Полемизируя с авторами узких, односторонних определений, М. Б. Храпченко видит в стиле не только формально-поэтическую, но и содержательную категорию. «Стиль,— пишет он,— выражает новаторское освоение мира», этой функцией стиль наиболее прямо связан с творческим методом.

---

[18] *М. Б. Храпченко.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., «Советский писатель», 1972, стр. 95. Далее ссылки на это издание — в тексте.

В монографии М. Б. Храпченко, особенно в разделах «Октябрьская революция и творческие принципы социалистической литературы» и «О прогрессе в литературе и искусстве», эта связь широко раскрывается демонстрацией новаторства социалистического реализма. Искусство социалистического реализма представлено М. Б. Храпченко как новый закономерный этап развития мирового искусства, его рождение — как исторически закономерная форма художественного самосознания народов, поднявшихся на борьбу за свое социальное освобождение, как исторически сложившееся соединение социалистических идей с объектом творчества.

В искусстве социалистического реализма выразились созидательные силы народа, вдохновленного идеями социализма. В произведениях писателей, следующих творческим принципам этого метода, народные массы изображены в процессе небывалого роста своей созидательной активности, ускоряющей движение жизни в будущее — к коммунизму. Вот почему эти произведения отмечены соединением трезвого «анализа современной жизни и позитивного идеала», которые прежде были «резко обособлены друг от друга».

Социалистический реализм расширил картину мира, вписав в нее идеи коммунизма и как перспективу, и как героическую повседневность созидательного движения к великой цели, то есть показал жизнь в историческом революционном развитии. Социалистический реализм является великим эстетическим открытием потому, что он отразил новую всемирно-историческую эпоху и отразил ее так, как это недоступно другим творческим методам. Одновременно социалистический реализм углубил картину мира, раскрыв ее как процесс сознательного и планомерного совершенствования общественных отношений и переделки самого человека в духе коммунистических идеалов.

С победой Октября осуществилось ленинское предвидение об искусстве, которое «принадлежит народу». Сложились новые отношения между литературой и читателем и новое соотношение доступности, массовости литературы и ее художественного уровня.

С учетом этого в монографии возникает попытка определить «своеобразие социалистической народности» искусства. В понятие о ней включается «не только идейная позиция, но и эстетическое качество» и обусловленное обеими этими сторонами живое и сильное, не ограниченное узкими временны́ми рамками воздействие творений искусства на общественное сознание. «Поэтому,— заключает автор монографии,— можно сказать, что народность представляет собой слияние исходного принципа творчества с общественно и эстетически значимыми его результатами» (стр. 177).

Значение поистине революционного переворота во взаимоотношениях искусства и общества подчеркнуто в книге критикой идей автономности искусства от общественной жизни, концеп-

ций его «элитарности», которые находят немало приверженцев среди буржуазных теоретиков.

Весомый вклад вносит теоретическая монография М. Б. Храпченко и в разработку системы основных принципов сравнительно-типологических исследований. Здесь же сформулирован и главный из них, определяющий область применения всей их системы: «Для того чтобы в основу типологических сопоставлений легли специфически литературные — и в то же время не локальные — признаки, необходимо обратиться к чертам и особенностям структурного характера» (стр. 254). При этом, однако, сделаны очень важные оговорки, которыми такой подход отмежевывается от структурализма: структура литературных произведений, как и структура других социальных явлений, не может быть сведена к соотношению «чистых форм», и в литературном произведении «структурные отношения затрагивают не только форму, но и содержание. Вследствие этого структура его носит не замкнутый, обособленный от реального мира и мира искусства характер, а находится в живом соприкосновении с материалом действительности, с другими явлениями литературы и искусства» (стр. 256).

Противопоставляя свое понимание структуры формалистическим концепциям структурных отношений, М. Б. Храпченко предлагает именовать упомянутый принцип «социально-структурным принципом» литературно-типологических исследований (стр. 257). Практическое его применение здесь же убедительно продемонстрировано типологической характеристикой двух основных течений в русском реализме первой половины XIX в.— пушкинского и гоголевского.

Но в «программе» сравнительно-типологических исследований, сформулированной в монографии, предусматривается применение социально-структурного принципа и к другим сторонам и явлениям литературного процесса: исследованию типологии стилей, жанров и еще шире — типологии исторического развития литературы (имеется в виду выявление видов, типов литературного процесса в различные исторические эпохи у народов разных стран).

Интенсивное развитие взаимосвязей и взаимообогащения литератур народов СССР, формирование общих закономерностей развития советской литературы как многонационального единства, а также явления и процессы, общие для литератур многих социалистических стран, творческое соревнование советских литератур на важнейших участках развития, идеологическая борьба, которую они все вместе ведут с пестрой и противоречивой совокупностью литератур буржуазного мира,— словом, все, что ныне входит в понятие мирового литературного развития, настоятельно требует совершенствования теоретических принципов литературоведения, его способности глубоко анализировать неуклонно усложняющийся литературный процесс и раскрывать его закономерности.

В Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972) было особо записано, что еще «недостаточно глубоко анализируются процессы развития советской литературы и искусства, взаимообогащения и сближения культур социалистических наций».

Естественно, что анализ процессов развития взаимообогащения и сближения нужен не только и не столько для историко-литературных констатаций, сколько для решения актуальных проблем развития художественной культуры развитого социалистического общества.

Наша нынешняя критика и литературоведение обязаны сделать методологические выводы из той части доклада Л. И. Брежнева «О 50-летии Союза Советских Социалистических Республик», где он, указав на нарастание качественных признаков социалистической, интернационалистской общности в нашей многонациональной культуре, оценивает этот процесс как прогрессивный, отвечающий духу социализма, интересам народов нашей страны, как процесс, закладывающий основы коммунистической культуры.

Вот тот пафос обобщений и оценок, которого часто не хватает нашей критике и литературоведению! Критика, литературоведение должны брать на себя смелость такого анализа, таких обобщений, на основании которых можно было бы делать вывод о степени плодотворности и прогрессивности той или другой тенденции, течения, направления в литературе нашего времени, на данном этапе ее развития.

В анализе и оценках явлений нашего столь многонационального литературного процесса дорогу к таким выводам открывает сравнительно-типологический подход.

Опыт учит, что критика должна иметь свою методологию, свою систему научных методов, которые помогали бы критике быть научной.

В решении этой задачи и участвует книга М. Б. Храпченко «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы». С течением времени все мы еще яснее увидели, что эта книга уже сыграла и играет очень важную роль в подъеме теоретического уровня литературоведения, особенно в разработке принципов сравнительно-типологического подхода к литературе, без которых изучение нашего многонационального и мирового литературного процесса не принесет желаемых результатов.

Труды академика М. Б. Храпченко, всегда отмеченные богатством концепций и аргументированностью полемики, действенно участвуют в идейно-теоретической жизни, в совершенствовании теоретических принципов современного литературоведения и литературной критики, роль которых в свете решений XXIV съезда КПСС еще более повышается на новом этапе развития нашего общества и нашего искусства.

Новые работы М. Б. Храпченко объединяет не только тематическая близость — анализ и оценка теоретических аспектов семио-

тики, структурализма, роли моделирования в художественном творчестве,— но и критика идеалистических, субъективистских и формалистических направлений буржуазного литературоведения.

Одновременно в них сформулировано понятие о том, какие элементы новых методов и приемов анализа могут быть в той или иной мере использованы для постижения самой специфики искусства и для объяснения формы художественного произведения.

Разумеется, М. Б. Храпченко подходит к новым приемам анализа искусства критически, со строго марксистских позиций, не теряя почвы традиций советского литературоведения, не размывая историко-генетический метод, в совершенствование которого он сам лично вложил много сил и энергии.

Принципиальность и научность его подхода к рассмотрению вопроса о применении новых методов анализа в науке о литературе подтверждает следующий фрагмент из статьи «Семиотика и художественное творчество»: «Однако вопрос о научной обоснованности распространения на литературу и искусство принципов семиотики, или, точнее говоря, о возможностях и границах такого подхода, на наш взгляд, в настоящее время не может считаться в полной мере решенным. Происходят горячие споры, в которых выявляются не только разные, но нередко и резко отличающиеся друг от друга по своей методологической основе точки зрения. Общезначимые результаты пока невелики. Вместе с тем освещение проблемы знаковых явлений в литературе и искусстве, несомненно, представляет существенный интерес как в общетеоретическом плане, так и в отношении оценки определенных процессов в современном искусстве и искусстве прошлого» [19].

Следует отметить, однако, что цитируемая статья внесла значительную ясность в суть обсуждаемых вопросов и наметила реальную перспективу дальнейших исследований функции знаков и знаковых систем в литературе и искусстве, перспективу, опирающуюся на выверенную марксистскую методологию. Последние по времени работы М. Б. Храпченко — статья «О некоторых основных направлениях литературоведческих исследований» («Русская литература», 1973, № 1) и статья во втором номере журнала «Знамя» за тот же год — «Жизнь в веках. Внутренние свойства и функции литературных произведений» — плодотворно участвуют в дальнейшем укреплении и совершенствовании методологических основ литературоведения и литературной критики. Их появление активизировало научную мысль, способствовало развитию научного поиска в новых для теории литературы областях.

Чувство нового всегда определяло исследовательский пафос книг и статей М. Б. Храпченко. На всех этапах развития советского литературоведения его творческое внимание привлекали

[19] «Вопросы литературы», 1971, № 9, стр. 69.

вопросы, еще не решенные теорией, но решения которых требовала жизнь, бурное становление молодой многонациональной советской литературы и литературоведческой науки. Научные выводы, к которым приходил М. Б. Храпченко, заметно способствовали обогащению средств анализа художественного произведения и закономерностей развития искусства и литературы как целостной системы. Его труды способствовали решению принципиальных вопросов отечественной и мировой литературы, стимулировали движение литературоведения в широком спектре теоретических проблем. И наконец, и книги, и научно-организационные начинания Храпченко отличаются масштабностью, широким подходом к духовной жизни прошлого и настоящего, подлинной партийностью в оценке сложных проблем, выдвигаемых ходом живого литературного процесса. Ученый-марксист, М. Б. Храпченко вносит значительный вклад в развитие марксистско-ленинской науки о литературе, в ее методологию.

I

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. МЕТОДОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Л. И. Тимофеев

К ПРОБЛЕМЕ ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ

Ситуация «взрыва», столь характерная сейчас для многих областей научного знания, не миновала и науку о литературе.

Смело пересматриваются, казалось бы, установившиеся литературоведческие понятия и репутации, вплоть до формализма, нарушаются еще недавно казавшиеся незыблемыми методологические каноны, становятся все настойчивее попытки установить пограничные связи с опытом и близких и далеких научных дисциплин, все это — при неизбежных и значительных накладных расходах — свидетельствует о движении научной мысли, о процессе роста, но требует вместе с тем и необходимой осмотрительности.

Одной из наиболее острых методологических проблем в этом смысле можно считать проблему формы и содержания, их трактовку, соотношение, их роли в литературоведческом анализе, их значимости и даже их отрицание, заменой, например, понятиями идеи и структуры.

Традиционное для марксистской поэтики понимание образности, которое, как бы его ни определять, стремилось рассматривать все стороны художественного творчества в их органической связи, сейчас то и дело вытесняется попытками прямолинейной интерпретации, например, языковых особенностей художественно-литературного произведения как особенностей, обладающих автономной эстетической значимостью (это характерно, в частности, для многих работ современных стиховедов). «Что превращает языковое сообщение в произведение искусства?» — спрашивает, например, В. П. Григорьев [1], и считает этот вопрос «решающим». Р. Якобсон в своей статье «Разбор тобольских стихов Радищева» сводит свою задачу к перечислению грамматических и ритмических форм стихотворения Радищева и этим ограничивает свой анализ.

В свое время Г. Гуковский выдвинул положение о том, что «Художественно и идейно ценное произведение не включает в себя ничего *лишнего*... даже ни одного слова, ни одного звука» [2]. Нас в данном случае не интересует противоречивость этого суждения сама по себе. Оно поучительно своим отождествлением формы и содержания. Слова и звуки одновременно не могут быть

---

[1] Сб. «Марксизм-ленинизм и проблемы теории литературы». Алма-Ата, 1969, стр. 25.

[2] *Г. Гуковский.* Изучение литературного произведения в школе. М.— Л., «Просвещение», 1966, стр. 102.

отождествлены с содержанием, поскольку художник не создает слово для именно данного содержания, он обязан брать слова в том их звуковом составе, который обусловлен внеположными данному произведению языковыми условиями, и, стало быть, слова не могут не нести в себе звуки, не мотивированные содержанием. В свою очередь, если произведение состоит только из «нелишних» звуков, то они неизбежно как бы сотрут смысловую сторону слова и — в пределе — приведут к заумному языку.

При всем интересе, который вызывает к себе проблема формы и содержания (при любом к ней подходе), самое понимание этих корреспондирующих понятий до сих пор не нашло четкого и сколько-нибудь общепринятого определения, и многие споры вокруг них связаны именно с тем, что они трактуются весьма различно. Характерным примером может служить недавно вышедший двухтомник «Проблемы художественной формы социалистического реализма» (М., 1971), в который входит семнадцать статей, но ни одна из них не дает, по существу, характеристики основного предмета внимания книги.

Трудность решения этой задачи связана прежде всего с тем, что понятия «содержание» и «форма» многозначны, они по-разному проявляются в различных областях идеологической деятельности, по-разному в них соотносятся, говоря о содержательности формы или о единстве формы и содержания, мы должны представлять себе эти определения лишь как тенденцию, находящую самую различную реализацию в зависимости от условий, в которых она проявляется.

Существенную роль тут в первую очередь играет соотношение объективного и субъективного, от которого зависит то, что можно назвать степенью активности формы.

Сравним на простейшем лексическом уровне две формулировки: «Дважды два — четыре» и

Восемь.
Девять.
Десять.

В. Маяковский

Легко заметить, что для первой формулировки ее речевой строй по сути дела безразличен, он не принимает участия (за исключением, конечно, прямых значений слов, его образующих) в содержательной ее структуре. Мы не воспринимаем ни того, что здесь перед нами трехстопный хорей, ни последовательности звуковых повторов (два — два — *д* — *т*), они не привносят в эту фразу дополнительных интонационно-эмоциональных оттенков, которые конкретизировали бы ее содержательность, сказались бы на ее значимости.

Фраза же: «Восемь. Девять. Десять.» отнюдь не безразлична к элементам звуковой структуры, с ней связанным.

Тот же трехстопный хорей, звуковые повторы (*в—дв—д*), интонационное нарастание («Восемь! Девять!! Десять!!!), которое мы явно ощущаем, придают этим словам отчетливую эмоциональную окраску, и она в свою очередь обусловливает их индивидуальный субъективно-окрашенный характер, делает их носителями определенного переживания, но его мы не почувствовали бы, если бы не было этих речевых показателей состояния говорящего. Словесная форма здесь не безразлична к содержанию, она активна, участвует в его движении, придает ему дополнительную определенность. Перед нами два типа отношения содержания и формы: содержания, в котором доминирует объективное начало, не требующее для раскрытия своей определенности активного участия формы, и содержания, субъективно окрашенного, предполагающего активность речевой формы, придающей ему рельефность, определенность. В силу этого одни и те же особенности речи — ритм, звуковые повторы, интонационное нарастание — в одном случае попадают в наше поле зрения, а в другом — не попадают, они обнаруживают свою полифункциональность.

Как бы ни определять сущность художественно-литературного творчества, мы не можем пройти мимо его главенствующей черты, его субъективно-объективной природы. Художник может выразить свое субъективное отношение к жизни только в том случае, если он сумеет создать изображение тех или иных объективных явлений действительности (прежде всего человека), по которым мы только и можем судить о его к ним отношении. «Вся глубина, все содержание художественного произведения,— писал Достоевский,— заключается... только в типах и характерах» [3]. Ему же принадлежит запись слов Белинского при первой с ним встрече: «Вы, художники, одною чертою, разом, в образе выставляете самую суть, чтоб ощупать можно было рукой, чтобы самому нерассуждающему читателю стало вдруг все понятно! Вот тайна художественности, вот правда в искусстве» [4].

Идея писателя («духовное», как говорит Гегель) должна выступить через конкретное («телесное», по Гегелю), и активность формы прежде всего связана с тем, что она является необходимым условием возникновения этой телесности художественного изображения, а не непосредственно самой его идеи.

В письме к Майкову 24 февраля 1870 г. Достоевский писал о начале работы над романом «Бесы»: «Сел за богатую идею... прямо касается самого важного современного вопроса» [5].

Содержание романа сложно и противоречиво, но, как бы его ни интерпретировать, мы не найдем, конечно, возможности поставить в прямую с ним связь тот, например, эпизод романа, в кото-

---

[3] *Ф. М. Достоевский*. Полн. собр. соч. в шести томах, т. 5. СПб., 1886, стр. 334.

[4] *Ф. М. Достоевский*. Полн. собр. художественных произведений, т. XII. Л., 1929, стр. 32.

[5] *Ф. М. Достоевский*. Письма, т. 2. М., 1930, стр. 252.

ром рассказывается о приходе Верховенского к Кириллову: «...вообразите совсем почти не обедал и потому, если теперь эта курица, как полагаю, уже не нужна... а?

— Ешьте, если можете.

— Вот благодарю, а потом и чаю.

Он мигом устроился за столом на другом конце дивана и с чрезвычайною жадностью накинулся на кушанье» [6].

Мы не можем не включать этот эпизод в общее наше представление о содержании романа. Вместе с тем не можем не видеть многозначности этого содержания и стало быть его различного отношения к художественной форме.

В самом деле мы располагаем сейчас обширными историческими и историко-литературными сведениями, которые позволяют нам осмыслить *объективно-историческое содержание* «Бесов» в свете нашего нового исторического опыта и понимания противоречий в творчестве и мировоззрении Достоевского более полно и более значительно, чем это можно было сделать в его время и даже ему самому.

С другой стороны, мы только что говорили о том *субъективном идейном содержании*, которое вкладывал Достоевский в свой роман.

И в том и в другом случае обращение Верховенского к жареной курице не может быть поставлено в какую-либо связь с содержанием «Бесов».

Но оно приобретает свой смысл, если мы связываем его еще с одним значением, которое мы можем вложить в понятие содержания романа и которое мы можем обозначить как его *непосредственное художественное содержание*, которое возникает тогда, когда перед писателем возникает задача воплотить свое представление о жизни в тех или иных формах реального жизненного процесса (для простоты мы не говорим здесь о более осложненных формах его изображения, поскольку в конечном счете мы всегда в нем обнаружим эту основу жизненного процесса), придать им определенность конкретного явления жизни. Именно в этот момент форма обретает активность и, так сказать, необходимость для своего возникновения.

То объективно-историческое содержание, о котором мы говорили, не может по самой своей сути обязать писателя к обращению именно к данной жизненной ситуации, поскольку оно выходит за пределы его творчества, соотносится с более широким кругом явлений, и заслуга писателя прежде всего в создании произведения такой исторической емкости, благодаря которой оно оказывается способным сохранять значение и за пределами своего времени.

В свою очередь и субъективное содержание произведения само по себе может быть выражено в относительно равноправных жиз-

---

6 *Ф. М. Достоевский.* Собр. соч. в десяти томах, т. 7. М., 1957, стр. 635.

ненных ситуациях, к которым оно бывает обращено, и в этом смысле, как говорил еще Чернышевский, то, что действие стихотворения Лермонтова «Сон» происходит «в полдневный жар в долине Дагестана», можно рассматривать как случайность [7].

Но раз именно уж такая случайность произошла, она превращается для произведения в необходимость в том смысле, что перед нами возникает уже непосредственное содержание произведения, постепенно начинающее обретать свою определенность, скажем, с того момента, когда перед нами возникает неизвестный еще нам «молодой повеса», и кончая его появлением среди декабристов, судя по 10 главе «Евгения Онегина» [8].

До того как Гринев в «Капитанской дочке» встретил Василису Егоровну, она могла быть заменена персонажем с относительно другими чертами внешности, речи, поведения и пр., но раз уж она возникла, она обязывает автора сохранять и развивать именно ей присущий индивидуальный облик. И мы неоднократно встречаемся с авторскими признаниями о том, что их персонажи совершают непредвиденные самим автором поступки (Пушкин о Татьяне, Л. Толстой о Вронском), отвечающие свойствам их характеров, присущей им определенности [9]. Здесь проявляется субъективно-объективная природа искусства, требующая от художественного изображения индивидуальной определенности, через которую только и может выступить его содержание с тем большей полнотой, чем выше мера этой определенности.

В этом смысле художественная форма есть не что иное, как *мера определенности содержания*, создающая целостное представление у читателя о данной стороне жизненного процесса, она вводит его в ту систему времени и пространства, которая присуща именно этому процессу, создает в широком смысле то, что сейчас часто называют эффектом присутствия. И мы — глубоко добродетельные люди — готовимся к тому, чтобы присутствовать при подготовке Родионом Раскольниковым убийства процентщицы. Понимая форму как меру определенности содержания, мы устраняем тот скрытый разрыв, который как бы подразумевается между ними. Содержание (мы, естественно, не говорим здесь о роли действительности, вне которой оно не может и возникнуть) становится нам доступным лишь в пределах присущей ему определенности, мера которой в свою очередь обретает значи-

---

[7] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч., т. 2. М., 1949, стр. 134.

[8] «Прекрасное есть проявление идеи в одном отдельном предмете»,— справедливо говорил Чернышевский (там же), несомненно, в понятие идеи вкладывая то, что мы теперь назвали бы именно содержанием.

[9] Чрезвычайно поучительны слова Достоевского в письме к брату 1 февраля 1846 г. о «Бедных людях» — «говорит Девушкин, а не я, и... Девушкин иначе говорить и не может. Роман находят растянутым, а в нем слова лишнего нет» (*Ф. М. Достоевский.* Письма, т. I, 1928, стр. 86). Речь Девушкина придает его характеру определенность, и чем эта речь полнее передает многообразие характера, тем выше мера этой определенности, то есть богаче форма художественного содержания произведения.

мость, поскольку она отвечает всеми своими сторонами конкретности жизненного процесса, в ней воплощенного, поскольку переводит его из категории сущности в категорию существования, в данном случае существования эстетического. Конечно, говоря о мере определенности, мы ни в каком случае не должны представлять ее себе как автоматическое следствие, так сказать, развертывания содержания.

Творческая история создания любого произведения показывает нам, что поиски этой меры являются напряженным творческим процессом, в котором участвует весь идейный кругозор писателя, весь жизненный опыт его, все творческие традиции, направленность его метода и стиля (определяющие направление его поисков), вся сила его художественного пафоса и дарования. В смене эпитетов, определяющих поэта в стихотворении Пушкина («... божественный... увенчанный ... разборчивый ... взыскательный»), в двадцати вариантах портрета Катюши Масловой в «Воскресении» Л. Толстого — перед нами поучительные образцы восхождения писателя по ступеням этой определенности (которое у посредственного автора завершается на первой же ступени первого варианта...).

И чем активнее участвуют все стороны художественного творчества в создании этой меры определенности содержания, чем активнее их роль, тем полнее и эта определенность, тем яснее обнаруживает себя в ней содержание.

Очутившись в темной комнате и следя за первыми лучами рассвета, начинающими окрашивать находящиеся в ней предметы, мы с каждым мгновением начинаем отчетливее воспринимать ее меру определенности, будь это кабинет бюрократа или хижина рыбака. И речь здесь идет не о полноте, не о подробностях, не о количестве признаков, а именно об их роли в раскрытии этой определенности:

Два-три звена,— и уж ясны
Заветы темной старины.

А. Блок

Сюжет, характеры, речь персонажей, роль повествователя, синтаксическая, ритмическая, звуковая организация языка, интерьеры и пейзажи и т. д. и т. д.,— все это участвует в создании этой определенности [10] (вспомним простейший пример стро-

---

[10] В случае художественной необходимости в решении этой задачи могут участвовать даже отдельные буквы, как у Л. Толстого в «Анне Карениной», где Китти и Левин по первой букве угадывают не написанные полностью слова, такова высота эмоциональной напряженности этого эпизода: «Он посмотрел на нее с таким видом, что жизнь зависит от того, поймет ли она эти слова» (*Л. Толстой*. Анна Каренина, ч. 3, гл. XIII). Важно только понять значение любого элемента произведения в формировании его определенности, а не в изолированном поиске «оппозиций» глухих и звонких звуков и т. п.

ки из «Облака в штанах» Маяковского). Все эти многоразличные стороны активности формы в конечном (но только в конечном) счете и образуют целостное представление о тех сторонах жизненного процесса, которые охвачены произведением. Достоевский как-то заметил, что для изображения характера «надо ему и поле действия выдумать»[11]. Соответственно и речь персонажа связана с его психологическим и социальным обликом, так же как и с сюжетной ситуацией, ее мотивирующей. Судить о непосредственной связи с содержанием каждого из этих элементов повествования мы не можем, мы должны понять его функцию в формировании этого содержания (почти всегда через ряд посредствующих звеньев), чтобы определить степень его участия в создании меры определенности содержания. Уже известный нам эпизод с жареной курицей с содержанием «Бесов» не связан, но он имеет значение в качестве одной из посредствующих деталей, проясняющей беспредельный цинизм Верховенского, усиливающей напряжение драматической ситуации, в которую она включена. Сам по себе автономного эстетического значения он явно не имеет и иметь не может, так же как размер стиха или порядок и качество звуков в стихотворении. Точно так же он не имеет прямолинейной, непосредственно обусловленной связи с мировоззрением писателя и с его методом. Нет возможности уловить его прямые связи и с литературным течением и с его индивидуальным стилем. Это не значит, конечно, что все эти категории ему, так сказать, внеположны. Без них не появился бы на свет в конечном счете и такой эпизод, но именно — в конечном счете. Точнее говоря, во всех этих планах мы не найдем для него конкретной мотивировки, ситуации, в которой этот эпизод может возникнуть и — более того — должна возникнуть как, скажем, та или иная грань характера, проясняющая ту или иную его черту.

Грани эти могут быть и значительными и частными, амплитуда их отбора чрезвычайно разнообразна, но увидеть мотивировки, их определяющие, мы можем только в пределах непосредственного содержания литературного произведения, благодаря им перед нами выступает мера его определенности[12]. В данном случае — характер Петра Степановича Верховенского обнаруживает немаловажную черту. Мы, естественно, должны здесь оставить в стороне всю сложность составляющих меру определенности содержания романа как художественной целостности (да и вообще задача такого полного анализа неосуществима и, на наш взгляд, не нужна, можно говорить лишь об основных тенденциях, об основном направлении): эта определенность устанавливается взаимодейст-

---

[11] Из архива Достоевского. «Идиот». Неизданные материалы. М., 1931, стр. 132.

[12] Г. Н. Поспелов в своей книге «Проблемы литературного стиля» (М., 1970, стр. 35—40) подверг критике изложенную здесь трактовку неоднозначности понятия содержания, однако он не затронул основного вопроса о связи художественной формы именно с непосредственным содержанием как мерой его определенности.

вием всех действующих лиц и ситуаций романа, которые неразрывно переплетены между собой (даже эпизод с курицей связан не только с Петром Степановичем, но и с Кирилловым и с образом повествователя).

При этом перед нами в художественном произведении всегда возникает чрезвычайно сложная градация путей достижения меры его художественной определенности. Они отнюдь не равноправны, как не равноправны в художественном отношении те грани, которые — в их переплетении — составляют тот или иной характер или ту или иную ситуацию. В силу этого каждая из них обладает различной степенью глубины проникновения в художественный текст. Эпизод с курицей и решающее объяснение Петра Степановича и Ставрогина отделены друг от друга весьма значительной дистанцией, хотя оба относятся к одному и тому же персонажу. Если мы говорим о форме содержания произведения в целом, то те или иные частные его стороны ограничены взаимодействием очень узкого характера, скажем, типа действующего лица в пьесе, задача которого сводится к сообщению о том, что лошади поданы. В этом смысле вряд ли оправдано стремление непосредственно каждую особенность художественной формы, понимаемой как мера определенности содержания, выводить из содержания как такового. Многое в ней связано с ним лишь через ряд звеньев, мотивировано той или иной посредствующей чертой. Вероятно, небесполезно было бы оперировать дополнительным понятием, скажем, «форманты», имея в виду второстепенные, «проходные» и тому подобные детали повествования, которые способствуют его конкретизации, оживленности, а иногда — и не способствуют, грозя создать не столько меру определенности, сколько меру неопределенности содержания в данном моменте его развития.

Поучительный пример находим у Достоевского в «Записках из Мертвого дома». В свое время Достоевский говорил, что написал «Записки из Мертвого дома» «от лица вымышленного преступника, будто бы убившего свою жену»[13]. Однако в тексте эта форманта не нашла реализации[14], в «Записках...» повествование ведется не преступником, включенная в начало повествования форманта не приобрела определенности, предполагавшийся ею угол зрения на происходящее в романе не нашел своего раскрытия, она превратилась в своего рода «соединительную ткань», не требующую интерпретации в связи с содержанием романа, повествователь там совсем иной.

Этот пример поучителен в особенности потому, что отчетливо позволяет ощутить, что единство формы и содержания в произведении представляет собой тенденцию, в свете которой мы должны рассматривать произведение, а вовсе не постоянное осуществление.

---

[13] *Ф. М. Достоевский.* Полн. собр. соч., т. 5. СПб., 1886, стр. 291.

[14] См.: *Ф. М. Достоевский.* Полн. собр. соч. в тридцати томах, т. 4, Л., 1972, стр. 289.

Примечательны в этом отношении слова А. Блока о том, что стихотворение представляет собой как бы покрывало, накинутое на три-четыре острия, т. е. наиболее значимых слова, определяющих сущность стихотворения и опирающихся на более или менее корреспондирующий им остальной словесный состав стихотворения, иначе — на более или менее значимые форманты, лишь в конечном счете определяющие общий художественный вес стихотворения.

То обстоятельство, что стихотворная речь сама по себе более ощутима в звуковом отношении сравнительно с другими видами речи, отнюдь не может вести к выводу, что каждый, входящий в нее звук является носителем ее содержания. Более того, самая ограниченность числа входящих в состав речи фонем исключает реальность такого рода предположения: различные по значению слова оказываются общими по своему звуковому составу, что, в частности, легко наблюдать на примере омонимов.

Но дело, конечно, не только в этом и, можно сказать, отнюдь не в этом. Здесь решающую роль играет то же разнообразие формант, их пересечение, их качество, которое обусловливает совершенно различный стилистический характер даже точно совпадающих звуковых построений (и шире — ритмических, синтаксических и др.). «Как будто грома грохотанье»,— связано с определенного типа речью лирического героя, которая требует высокого эмоционального тона, приподнятой интонации, особенного, отчетливого, полного произношения. Звуковой повтор как раз и усиливает эту интонацию, на него воздействуют эти присущие стихотворной речи «Медного Всадника» форманты.

Но вот в начале «Евгения Онегина», построенном в плане иронической бытовой речи: «Мой дядя самых честных правил»,— мы не только почти не найдем звуковых повторов, но — самое главное — не ощутим их, они не мотивированы формантами, характерными для этого типа речи, а в лирическом отступлении:

Я помню море пред грозою:
Как я завидовал волнам,
Бегущим бурной чередою
С любовью лечь к ее ногам!
Как я желал тогда с волнами
Коснуться милых ног устами,—

мы находим и звуковые и синтаксические повторы и ощущаем их: перед нами снова иной тип речи. Субъективно, эмоционально окрашенная речь в особенности активно участвует в создании целостной формы человеческого переживания, включенного в конкретный жизненный процесс, воздействует на меру определенности, которую она придает содержанию художественного произведения.

В последнее время у нас то и дело встречаются попытки заменить понятие содержания понятием смысла (структурализм). Эта подмена грубо ошибочна. Смысл — и очень существенный — имеет и формула «дважды два — четыре». Но слова Маяковского

Восемь.
Девять.
Десять,—

безгранично шире обозначения времени. В них — трагедия обманутого ожидания встречи с любимой, за ними — неразрешимый конфликт человека и капиталистического общества, где женщина — предмет купли-продажи, они вбирают в себя и восприятие читателя, всегда вносящего в понимание произведения частицу своего индивидуального опыта, в них проявляется субъективно-объективная природа искусства, и эта-то его основная черта начисто снимается трактовкой его как смысла, хотя бы и «сложно построенного». В этом отношении структурализм неизбежно устраняет из своего поля зрения объективное, жизненное начало искусства и превращается в своеобразную науку, которая потеряла (вернее, не нашла) предмет своего изучения. Отсюда изучение литературы приходит к поискам мини — то бишь — микросмыслов, микросемантики и пр. Так, в статье Г. И. Седых [15] «Звук и смысл» даже фонемы наделяются смыслом: «они создают,— говорит автор,— не только драматическое (психологически напряженное), но и драматизированное (сценически зримое) действие». И автор закрепляет это положение выводом: «Аллитерации создают и определяют смысл стиха» (стр. 49). Очевидно, что с этой точки зрения художественная литература непереводима: фонемы (а стало быть психологизм, драматизм и сценичность) в любом переводе не могут совпасть. «Интернационал» переведен на множество языков, но повторение трех «л» в начальной строке («C'est la lutte finale») и двух слов в начале первой строфы («Debout!... Debout!»), не говоря о других повторах, естественно непереводимо, что, впрочем, не может быть замечено никем, нигде и никогда, величие этого международного пролетарского гимна определяется другими причинами...

А между тем подобного рода изыскания, которые претендуют на то, чтобы числиться среди «филологических наук», не только сами по себе уводят нас от литературы, но и подкрепляют лишающие литературу содержания, такие, например, формалистические поиски, которые мы можем найти в книге А. Вознесенского «Тень звука», где он предлагает вниманию читателя «изопы», т. е. лишенные всякого смысла наборы слов и звуков, которые должны создавать художественное впечатление графически, формой написания. Эта «находка» (известная, впрочем, давно) отме-

[15] «Филологические науки», 1973, № 1.

няет устное творчество, поскольку оно не в состоянии создавать «изопы» ... А влияние А. Вознесенского на развитие современной поэзии отрицать не приходится [16].

«Смысл художественных обобщений...— справедливо говорит академик М. Б. Храпченко,— заключен в раскрытии глубинных процессов социальной, духовной жизни людей» [17].

Осмысление соотношения формы и содержания в искусстве — один из существенных путей в раскрытии этого значения искусства.

---

[16] Эти соображения отнюдь не исключают значения специальных исследований звука, ритма, строфики и пр. и, если это позволяет дело, их статистической обработки, важно понимать лишь их подчиненное значение, характер их формообразующего участия в целостной системе стилистики художественной речи в ее историческом развитии.

[17] *М. Б. Храпченко.* Литература и моделирование действительности.— «Знамя», 1973, № 2, стр. 197.

Б. Кёпеци

ИДЕЙНАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ПИСАТЕЛЯ

В последнее время все чаще оспаривается какое бы то ни было значение личности писателя для истолкования произведения. Мы убеждены в безусловной необходимости обращения к ней для многосторонней интерпретации сочинения, хотя и не утверждаем, что это единственно правильный путь. Не касаясь всего обширного круга вопросов, затронутых в первых двух главах («Мировоззрение, идейность, искусство слова», «Творческая индивидуальность писателя») книги М. Б. Храпченко «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы» (М., 1970), рассмотрим здесь лишь проблемы идейной эволюции писателя прежде всего с методологической стороны.

Каким образом и в какой мере мировоззрение писателя влияет на идейное содержание? Творческий субъект интересен тут не сам по себе: писатель — тоже «существо социальное», и мировоззрение его позволяет получить представление о всей духовной жизни общества данной эпохи. В мировоззрении отражаются, таким образом, более общие явления, хотя, разумеется, в своеобразном, индивидуальном преломлении.

При таком, *генетическом,* подходе возникает много методологических препятствий. Как вообще исследовать взгляды писателя, если они изменяются и выражаются очень сложно, к тому же не всегда сознательно? Как анализировать ту или иную идею не саму по себе, а в ее функциях, которые осветили бы мировоззрение в целом? Какое социально-исторически, философски определенное и обусловленное направление мысли отражает она и чему противостоит? Как идейный замысел писателя проявляется в произведении, формируя его идейное содержание?

Рассмотрим сначала вопрос о познаваемости художнического мировоззрения. Вот что об этом говорит А. Грамши: «Желая изучить, как сложилось мировоззрение, которого его носитель никогда систематически не излагал... надо предпослать этому строжайше точную, научно-добросовестную и тщательную филологическую работу, избегая при этом какого бы то ни было предвзятого отношения или подхода. Прежде всего необходимо реконструировать процесс духовного развития данного мыслителя, дабы выяснить: какие элементы стали в его мышлении прочными и «перманентными», то есть преобразились в его собственные мысли, причем иного характера и уровня, чем заложенные в проштудированном им и давшем импульс «материале»; единственно они —

существенные моменты его развития»[1]. Итальянский мыслитель-марксист рекомендует учитывать «все, даже незначительнейшие произведения», группируя их хронологически и соответственно критериям внутренней эволюции, то есть духовному созреванию, «усвоению и применению нового образа мыслей, нового миропонимания и мировоззрения». *Следует, таким образом, употребить весь запас филологических методов в реконструкции идейной эволюции.*

В связи с реконструкцией идейного развития писателей в марксистской литературоведческой науке спорят о том, какое значение имеют их *теоретические* высказывания и как они соотносятся с идейной направленностью произведений. Д. Лукач подчеркивает, что идеи писателей надо оценивать на основании их творчества, а не высказываний. Он, таким образом, исходит из предпосылки, что между тем и другим существует скорее противоречие, чем соответствие. Говоря, например, об идейном развитии Т. Манна, он пишет, что в теоретических своих высказываниях немецкий писатель находился под влиянием Шопенгауэра и Ницше и даже хотел «спасти Ницше для демократической общественной мысли». «А в художественных произведениях Т. Манн,— продолжает Лукач,— в противоположность своей теоретической непоследовательности очень определен. И свой выдающийся роман «Волшебную гору» посвящает, в сущности, идеологической борьбе жизни и смерти, здоровья и болезни, демократии и реакции»[2], становясь в этой борьбе на сторону позитивных ценностей, добавим мы.

Для решения того, насколько «определенна» идея «Волшебной горы», потребовался бы специальный анализ романа. Но что поиски связей между теоретическими рассуждениями и творчеством Т. Манна правомерны, подтверждает сам писатель. Для каждого, читавшего «Историю возникновения «Доктора Фаустуса», несомненно, что авторская исповедь помогает понять также и роман, его идею. Т. Манн рассказывает, например, какое впечатление произвела на него одна работа Т. Адорно, которая напомнила ему его собственные давние размышления, и замечает: «Часто мысли, которые мы бросили когда-то, как семя, на ветер, долгое время спустя опять возвращаются к нам, подхваченные, переработанные другими, поставленные в иную связь, и напоминают нам о нас. В некоторых суждениях о смерти и форме, о личном и внеличностном я без труда узнал автора венецианской новеллы, написанной тридцать пять лет назад. Выполнив свою роль в биографии моей и моего века, мысли мои нашли себе место в философском сочинении человека более молодого. Но для художника ни одна мысль никогда не самоценна. Для него важно только, насколько отвечает она своему назначению в духовном строе

---

[1] *A. Gramsci.* Marxizmus, kultura, művészet. Budapest, 1965, 62—63. l.
[2] *Lukács Gy.* Világirodalmi tanulmányok. Budapest, 1969, II. köt, 142. l.

произведения». Можно целиком согласиться с утверждением, что мысль интересна не сама по себе, а по своей *функции*. Но творческая эта исповедь указывает и на важность его прежних и новых, раскрываемых другими и осознанно как будто не участвующих в творчестве идей, а также на факт взаимосвязи (хотя не обязательно на уровне тождества) личного, интеллектуального и творческого развития.

Т. Манн отмечает, что Лукач в статье о нем («Следом за бюргером») «умеет провести различие между суждением и жизнью (и проистекающим из нее действием)». «К этому немецкий писатель присовокупляет следующее объяснение: «Понять поэта (а также философа) как некий сигнальный прибор, сейсмограф, чувствительный датчик, который даже не подозревает о такой своей прирожденной функции и именно поэтому способен и на ложные суждения,— вот, по-моему, единственно верная точка зрения». Значение *непосредственного вйдения* в формировании идейного содержания действительно велико, и мы к этому еще вернемся. Однако в сформулированном Т. Манном противопоставлении кроются и пережитки романтической эстетики, не говоря уж о том, что оно противоречит его собственной творческой практике. Вслед за приведенным выше утверждением писатель иронически замечает, что ни Лукач, ни католики не оценили по достоинству «Иосифа и его братьев», ибо, по его словам, у этого произведения «и не может быть иной аудитории, кроме гуманистической, свободно наслаждающейся питающим его светлым человеческим сочувствием» [3]. Здесь, значит, нельзя уже провести различие между суждением и бытием?

Реконструкция идейного пути писателя — *с привлечением касающихся его эпохи и личной судьбы литературных и нелитературных источников* — помогает, по нашему мнению, правильной интерпретации идейного содержания. И тут, безусловно, надо стремиться к наивозможной полноте, постоянно сопоставляя, само собой разумеется, личные взгляды, убеждения с творчеством.

Например, чтобы понять великого румынского поэта Эминеску, нельзя пройти мимо его политических чаяний, порожденных идеями буржуазной революции 1848 года, и разочарований, которые связаны с политикой нового румынского государства и господствующего класса. Необходимо осмыслить философский переход его — именно в силу социальных разочарований и личных злоключений — от романтического воодушевления к шопенгауэровскому пессимизму, сквозь который, однако, нет-нет да и просвечивают прежние надежды и поиски гармонии. Эстетически ведь Эминеску нельзя отделить от восточноевропейского романтизма, в котором доминируют народно-национальные черты. Только этим путем можно понять мысли, которые, пусть часто противоречиво, запечатлены в таких его замечательных стихотворениях, как

---

[3] *Th. Mann.* A Doctor Faustus keletkezése. Budapest, 1961, 57—58, 170. l.

«Император и пролетарий», «Сатиры» или удивительная «Утренняя звезда». Изучать с помощью предлагаемого Грамши метода мировоззрение Эминеску возможно, так как поэт сам излагает его в своих теоретических и художественных сочинениях [4].

Иногда, конечно, даже сложившиеся в зрелую пору взгляды писателя изменяются. *Крутые исторические перемены расшатывают, видоизменяют казавшуюся твердой позицию, откристаллизованные уже мнения.* Этот процесс можно проследить на примере Р. Роллана. В начале своего творчества французский писатель провозглашает «героический реализм», в первую мировую войну он — активный пацифист, даже после 1918 г. его путеводная звезда некоторое время — гандизм, то есть отвергающий насилие гуманизм. В 30-е годы в ходе выступлений против фашизма гуманизм его наполняется новым содержанием. Проблема свободы личности, которая столь занимала его, идеалистическое понимание которой долго отделяло его от марксизма, теперь решается так: «Нашей писательской задачей (которую мы разрешили лишь в специфических, частных случаях) было покончить с этим заблуждением, мужественно совлечь вслед за Марксом с реального человека покровы отвлеченности, чтоб подвести его к порогу *подлинной свободы*, показав естественное и логическое слияние коммунизма и гуманизма» [5]. В сентябре 1940 г. маститый писатель замечает, наблюдая за вторжением гитлеровских армий во Францию: «Над схваткой наций, резней, неистовым безумием простерлась суверенная длань судьбы. По каким страшным ухабам движется человечество к цели! Сквозь какой хаос! (Здесь писатель прибегает к игре слов: Par quels cahots! Par quels chaos!). Но оси выдержат,— колесница солнца и средь туч продолжает свой бег по законам универсума» [6]. Быть может, оптимизм его теперь сдержанней, комментарий к пережитому — несколько абстрактен; но к прежнему своему идеализму Р. Роллан не возвращается.

В творчестве Р. Роллана наблюдается полное соответствие между мировоззренческой эволюцией и динамикой идейного содержания произведений. Жан Кристоф (1904—1912) ищет самоутверждения и счастья человечества еще на путях индивидуализма, в идеалистической философии. Анетта из «Очарованной души» (1922—1933) уже не просто стремится к эмансипации, но понимает необходимость общественной борьбы. Последнее произведение Роллана, книга о Бетховене, свидетельствует о приверженности к освободительным гуманистическим идеалам.

Или обратимся к Брехту, который от бунтарства пришел к революции. В период с 1918 по 1928 г. были поставлены та-

---

4 См. мое предисловие к кн.: *Eminescu.* Válogotott müvei. Budapest, 1967.

5 *R. Rolland.* Quinze ans de combat. Paris, 1935, p. LX.

6 Цит. по: *J. B. Barrere.* R. Rolland par lui-même. Paris, 1955, p. 171—172. См. также: *Dobossy L.* R. Rolland az ember és az író. Budapest, 1961.

кие его драмы, как «Ваал», «Барабаны в ночи», «Свадьба». Это пьесы об одиночестве человека. В «Ваале» использованы отдельные эпизоды из жизни Верлена и Рембо, в центре стоит фигура анархического бунтаря. Во второй пьесе фоном действия служат революционные события 1918 г. в Берлине; но главный герой, Краглер, оказывается соглашателем, который революции предпочитает постель. Духом нигилистического всеотрицания проникнута такая картина: считавшийся мертвым солдат Краглер прибывает домой на свадьбу и, простив невесте неверность, отшвыривает прочь свой барабан, который сшибает «луну, оказывающуюся уличным фонарем, и вместе с ней падает в реку, где нет воды». Последняя из ранних пьес — гротескная комедия, высмеивающая пустоту мелкого буржуа.

Между 1928 г. и 1933 г. на первый план у Брехта выдвигается уже подлинно социальная проблематика. К этому периоду относится, в частности, такое его творение, как «Трехгрошовая опера». В 1932 г., еще до прихода Гитлера к власти, он принимается за пьесу «Круглоголовые и остроголовые», параболически предвосхищающую ужасы фашизма. Позднейшие его драмы — «Добрый человек из Сезуана», «Мамаша Кураж» и другие — уже произведения зрелого социалистического реализма. Эволюция эта прослеживается одновременно и в его взглядах, и в идейном содержании творчества. Добавим, что осознанию собственного идейного и художественного пути, а также своеобразию представляемого им направления немало содействовал в данном случае сам мощный интеллектуализм Брехта [7].

Лишь конкретное идейно-историческое рассмотрение эволюции, распространяемое на все решительно ее моменты, может бросить свет на тот факт, что *живущие в одну эпоху, принадлежащие к одному классу или социальному слою, представляющие одинаковые художественные тенденции и обращающиеся к той же аудитории писатели могут избирать разные идейные и художественные пути* в определенные периоды своей жизни. Пример — Л. Арагон и А. Бретон. Оба принадлежали к одному и тому же слою интеллигенции, обладали в молодости одинаковым жизненным опытом, в начале 20-х годов принадлежали к одному течению — сюрреализму. И все же Бретон с его субъективным идеализмом и вместе анархизмом (хотя он и был некоторое время членом компартии) до конца жизни остался сюрреалистом; Арагона же приятие марксизма и политическая практика 30-х годов привели и в художественном плане к «реальному миру» и социалистическому реализму. Кто не проследит этого процесса с максимальной филологической точностью, тот не поймет его,— сочтет выбор обоих личной прихотью. Между тем здесь речь идет именно

---

[7] О Б. Брехте см. специальный номер журнала «Sinn und Form», 1957, а также: *E. Schuhmacher.* Die dramatischen Versuche B. Brechts. Berlin, 1955.

о сознательном идейном выборе, который закономерно отразился и в творчестве [8].

Итак, *первый наш вывод*: идейная эволюция писателя, которая реконструируется с помощью всех имеющихся в нашем распоряжении средств (включая, следовательно, и теоретические высказывания писателя), и идейное наполнение творчества в подавляющем большинстве случаев — процессы параллельные.

2

Мы, конечно, не хотим сказать, что все писатели живут и творят одинаково сознательно. Объяснение этим различиям следует искать прежде всего *в личности художника*. Тут придется обратиться к психологии. Многочисленные ее направления — от башляровской феноменологии и сартрианского экзистенциалистского психоанализа вплоть до «психокритики» Ш. Морона — ссылаются ныне на подсознательное и пытаются, исходя из него, толковать личность и творчество писателя. Самую крайнюю точку зрения сейчас представляет, пожалуй, Морон. Свой метод исследования он сводит к следующим приемам: 1. Расположить произведения писателя последовательно и выявить таким способом систему образных рядов. 2. После этого изучить темы, их группировку, метаморфозы. Сравнить темы с мечтами и подойти благодаря этому к определению так называемого «личностного мифа». 3. Полученный результат должен стать предметом психоанализа, что позволит выявить подсознательный личностный облик, его структуру и динамику. 4. Исследовав таким образом творчество, сопоставить его с биографией писателя [9].

Применяя такой метод, автор приходит, в частности, к выводу, что герои Расиновой «Андромахи», например,— жертвы эдипова комплекса, которым наделяется и сам драматург. Эта односторонность, примитивное пользование фрейдовыми «ключами», когда сознательный элемент из интерпретации исключается, а эстетические особенности полностью оттесняются на задний план, непригодны для раскрытия связей между писателем и его творчеством.

Многие, чтобы построить соответствующую *типологию*, прибегали и прибегают к *характерологии*. Личность, как известно,— это индивидуум, представляющий собой продукт общественного развития, субъект, чья трудовая, социальная и познавательная деятельность определяется конкретными условиями исторического бытия. С психической точки зрения, она — совокупность характера, темперамента, способностей, интеллекта, чувств и воли к действию. С. Л. Рубинштейн пишет, что главное русло, где проявляет

---

[8] *H. Juin*. Aragon. Paris, Gallimard, 1960. *G. Sadoul*. Aragon. Présentation, choix de textes par.— Bibliographie... Paris, 1967. Segers.

[9] *Ch. Mauron*. Théories et problemes. Contributions a la méthodologie littéraire. Copenhague, 1958.

себя характер,— это активно-избирательное отношение к окружающему. В идеологической сфере он выражает себя в мировоззрении; в психической — «в потребностях, интересах, склонностях, вкусах, то есть в селективном отношении к вещам, и в симпатиях, то есть в селективном отношении к людям» [10]. Из этого следует, что *характер* и *мировоззрение*, хотя и не тождественны, тесно связаны друг с другом. «...характер,— опять цитируем мы Рубинштейна,— это в некотором смысле не всегда осознанное и не всегда формулируемое *мировоззрение*, которое стало человеческой натурой» [11].

Советский психолог различает *два типа* характеров: субъективный и объективный, в зависимости от того, является ли доминантным личное отношение к людям или связующее с вещным миром. Очевидно, что классификация эта, впрочем, очень общая, приложима также к характерам художников.

В этой связи хотелось бы указать на интересную работу венгерского философа Л. Матраи «Переживание и произведение», где он приходит к сходной классификации, говоря, правда, о типах «непосредственных» и «опосредствованных». «Тот тип,— пишет автор,— который Бине называет объективным, Хейманс и Гроос — первичным, Юнг — экстравертивным, Кречмер — циклотимным, Енш — дезинтегральным, а рефлексологи — возбудимым, реактивным, будем именовать «непосредственным» типом поведения. Соответственно этому субъективный-вторичный, интровертивный-шизотимный-интегральный-заторможенный поименуем опосредствованным». Связь между характером писателя и идейной проблематикой творчества при этом не всегда основана на тождестве, иногда — и на противоположности. Пруст на «опосредствованных» переживаниях строит «опосредствованные» произведения. Флобер на «опосредствованных» переживаниях — произведения «непосредственные». «Непосредственным» переживаниям Бальзака соответствовали и «непосредственные» произведения, а Гюго над миром своих «непосредственных» чувств возвел художественно-опосредствованный» свод [12]. Здесь заслуживает быть отмеченным, что автор принимает во внимание эстетические особенности, порывая с характерологическими упрощениями, хотя социально-историческую детерминированность и оставляет в стороне.

В последнее время психологи больше пытаются экспериментально исследовать цветовое и пространственное зрение, ощущение времени, логические и образные ассоциации, механизм рационального и эмоционального в искусстве. Но это направление в психологии творчества делает первые шаги, довольствуясь лишь теми или иными гипотезами. Значит, история идей, если она хо-

---

[10] *Sz. L. Rubinstein.* Az általános pszichológia alapjai. Budapest, 1964, II. köt, 1027—1028. l.

[11] Там же, стр. 1028.

[12] *Mátrai L.* Élmény és mü. Budapest, 1940.

чет построить какую-либо типологию, не может пока опереться на достижения психологии [13].

Все же *второе наше положение* состоит в том, что для типологической классификации писательского мировоззрения психологические факторы нужно учитывать.

3

Личность в ее целостности социально детерминирована. Прочный базис идейной эволюции нельзя построить, удовлетворяясь лишь исследованием писательского мировоззрения как такового. Нужно его сопоставлять со стандартным мышлением той социальной группы, среды, класса и теми господствующими или притесняемыми идейными течениями, к которым принадлежал, в окружении которых жил и творил писатель.

Вульгарно-социологическая школа объясняла мировоззрение писателей прямой классовой принадлежностью, но не могла дать ответ, почему идейное содержание произведений дворянина Пушкина, происходившего из буржуазной среды Бальзака или из немецкого бюргерства Т. Манна переходит классовые границы и может воздействовать на читателей не только при капиталистическом строе. Еще меньше поддается механистично-социологическому объяснению тот факт, что определенные писатели обращались *против* собственного класса. Совершенно очевидно, что для понимания этих явлений надо исследовать весь социальный процесс данной эпохи в его целостности, даже изучать роль того или иного класса, слоя во всем развитии человечества, под углом зрения так называемого long durée (на длительном протяжении).

В необходимости *конкретного* исторического анализа убеждает и гораздо более глубокий, впрочем, подход Д. Лукача к литературе. Исходя из теории отражения, он ставит художественный процесс в связь с самыми общими социально-историческими закономерностями. Это, однако, делает одновременно и невозможной достаточную конкретность. Лукач — автор превосходных статей о Т. Манне как писателе немецкого бюргерства, но понятие бюргерства он употребляет как категорию настолько всеобщую, что действительную историческую связь художника с его классом уловить трудно. «Содержание произведений Т. Манна отнюдь не соответствует сиюминутным настроениям немецкой буржуазии,— пишет он в одной из работ.— Напротив. Чем больше зрелости достигает писатель, тем решительней расходится он с господствующими реакционными течениями. Но сам способ полемики с ними, духовное оружие сопротивления стоят на максимально достижимой в данный период вершине буржуазного сознания. Несмотря на свою оппозицию, художник не отрывается от

[13] См.: *Hankiss E.* Az irodalmi kifejezések lélektana. Budapest, 1970.

буржуазии. Глубина и ширина воздействия Т. Манна коренится в его почвенности; как зримый символ представляет он все самое лучшее в немецкой буржуазии» [14]. Но, спрашивается, о немецкой буржуазии какого же периода идет речь, о каком ее слое и, вообще,— что такое: «все самое лучшее в немецкой буржуазии»?

Нам кажется, что место немецкого писателя определяется исторически-конкретной общественной средой, взятой в целом. В эпоху империализма Т. Манн уже не мог выражать взгляды бюргерского патрициата; он — представитель составляющей особый слой *буржуазно-гуманистической интеллигенции*. Душевный ее настрой определялся в начале XX в. распространенными в Германии идеалистическими философскими течениями, политическим либерализмом, сопротивлением фашизму. Нужно, таким образом, конкретно исследовать сознание прежде всего этого слоя, а «буржуазия» или «все самое лучшее в ней» — предмет, недостаточный для анализа мировоззрения писателя и идейного содержания его творчества. Другой вопрос, как в миросозерцании немецкого писателя преломились его гуманистические идеалы и какова их связь с лучшими традициями буржуазной культуры.

Многочисленные новые социологические направления, иногда в сочетании со структурализмом, стремятся исследовать «ментальность» тех или иных исторически определенных групп или слоев, ставя ее в связь с мировоззрением писателя или с идейным строем произведения. Здесь заслуживают внимания, в частности, опыты Люсьена Гольдмана, который пытался сочетать социологию и структурализм в некоем «генетическом структурализме», считая себя учеником молодого Лукача. Основные принципы этой школы сам автор формулирует следующим образом:

1. Сущностную связь между произведением и общественным бытием надо искать не в содержании этих двух человеческих реальностей, а в их *ментальной структуре*. 2. Структура — явление общественное, а следовательно, не личностное. 3. Расходящееся или противоположное содержание, со структуральной точки зрения, может быть гомологично либо же вступать в функциональную зависимость друг с другом на уровне категориальных структур. Это означает, что волшебная сказка, например, продукт еще старого общества, может отвечать ментальной структуре и более поздних социальных групп. 4. С помощью данного метода можно изучать и великие художественные творения, что особенно интересно, так как социологическое изучение литературы довольствуется часто анализом произведений второстепенных, ведь в них легче подметить определенные общие явления. 5. Те категориальные структуры, которые направляют коллективное сознание и транспонируются в создаваемый художником во-

---

[14] *Lukács Gy.* Thomas Mann. Budapest, 1948, 11—12. l.

ображаемый мир,— *не сознательные и не бессознательные:* действие их сходно с мускульным.

Гольдман, таким образом, не придавал особого значения замыслу писателя, не переоценивал роли личности и чрезвычайно скептически относился к так называемым влияниям, считая, что они ровно ничего не объясняют. Для метода его характерно еще то, что он разграничивал *понимание* и *объяснение.* «Понять», по Гольдману, означает отыскать так называемую семантическую структуру или образ мира в самом произведении. «Объяснить» же эту структуру можно, лишь поместив ее в другую, внешнюю по отношению к произведению, то есть сопоставив с образом мира у какой-либо общественной группы [15].

В работе о Паскале и Расине он рассматривает образ мира как «сумму стремлений, чувств и идей, которая объясняет какую-то группу (большей частью социальный класс), противопоставляя ее другим». «Всякое крупное произведение литературы или искусства,— согласно Гольдману,— выражает образ мира»; или иначе: «произведение — это одно из явлений коллективного сознания, которое достигает максимума своей рациональной или эмоциональной ясности в сознании мыслителя или поэта» [16]. Исследуя трагические образы бога, мира и человека, он доказывал, что социально они связаны с «дворянством мантии», а интеллектуально — с янсенизмом.

Спора нет, анализ этот отмечен стремлением глубоко проникнуть в социальную действительность середины XVII в., и характерные идейные особенности творчества Паскаля и Расина с его помощью во многом раскрываются правильно. Однако микросоциологический метод не показывает более широких общественных связей (положения французской буржуазии вообще, а не только «дворянства мантии»), которые являются определяющими и с точки зрения литературы. Объединение образа мира с воззрениями общественной группы ведет к упрощениям: янсенизм, например, не всегда означал политическую оппозиционность. Подход односторонен и с идейно-исторической точки зрения: у пуритан трагическое представление о мире играло иную роль, нежели во Франции. Вообще понятие «образа мира» в качестве универсального объяснения затушевывает борьбу направлений и значение личных факторов во французской литературе XVII в. Такое объяснение — при всей социальной обусловленности — приводит к духовно-историческим конструкциям.

Как видно уже из этих примеров (которые можно и умножить), социологический подход к литературе принес сравнительно мало обобщающих результатов [17]. Вместе с тем он указы-

---

[15] См.: *L. Goldmann.* Marxisme et sciences humaines. Paris, 1970.
[16] *L. Goldmann.* Le dieu caché. Études sur la vision tragique dans le théâtre de Racine. Paris, 1955, p. 26, 28.
[17] См.: *N. Fügen.* Wege der Literatursoziologie. Neuwied, 1968.

вает на определенные опасности как вульгаризаторского, так и духовно-исторически-структуралистского порядка. Итак: *третий наш тезис*: нужно конкретно-исторически исследовать движение общественных групп, слоев, классов и отношение к нему писателей, причем с точки зрения не только солидарности, но и противодействия.

4

До сих пор мы рассматривали факторы, определяющие мировоззрение писателя, на уровне социальных групп, слоев, классов. Но кроме этих общественных структур необходимо также знакомство со всей *общественной мыслью, идейными течениями* эпохи и влияющей на них официальной идеологией.

Объясняющий мировоззрение искомый принцип кроется, с точки зрения нашего изучения, в основанной на классовых противоречиях *идейной борьбе* эпохи. В этой связи надо учитывать, что в обществе всегда налицо господствующие идеи (идеи господствующего класса) и оттесняемые на задний план (выражающие стремления эксплуатируемых). Крайним упрощением было бы думать, что писатели буржуазного происхождения представляют всегда лишь идеологию буржуазии, а вышедшие из рабочих своими поступками и художественной деятельностью безусловно и при любых обстоятельствах защищают угнетенных. Одновременно и тот факт, что крупный писатель может подняться до уровня общечеловеческой проблематики, не означает, будто он занимает в идейной борьбе эпохи нейтральную позицию. И на него тоже воздействуют идеи как господствующих, так и угнетенных классов, в зависимости от чего он и занимает лично и в своем творчестве ту или иную позицию. Какую — это не просто личный вопрос и не диктат слоя или класса; это результат всех особенностей идейной борьбы эпохи.

А. Мальро в молодости сочувствовал коммунистическому движению. Это проявилось не только в его делах, но и в широко известных произведениях. Во вторую мировую войну он примкнул к генералу де Голлю и сам поддерживал ту героико-националистическую идеологию, которую тот воплощал. В творчестве Мальро этот поворот представлен своеобразным мемуарным жанром («Anti-mémoires», «Les chênes qu'on abat») и весьма интересными, хотя и спорными, эстетическими разработками. Буржуазные историки литературы, желающие во что бы то ни стало доказать верность Мальро себе, как лейтмотив его творчества выделяют так называемый трагический гуманизм. Почти во всех общих работах по истории французской литературы XX в. мы читаем, что писателя, понявшего абсурдность действительности, но желающего по-своему противостоять смерти, интересует не столько результат этого сопротивления, сколько *осознание* самого положения вещей. Политикой он тоже, по их словам,

занимается, разделяя мнение Наполеона: «Политика — трагедия наших дней». Короче, Мальро — трагическая натура. И человек у Мальро — «незавершенный», но сознательный.

Конечно, можно найти в миропонимании Мальро многочисленные реминисценции из Ницше, даже Жида; но чисто философические эти элементы не могут объяснить ни верности его себе, ни перемен, которые произошли в его жизни и творчестве. Кроме отношений личности и социальной группы, класса, вообще среды, здесь необходимо учесть также глубокий интерес Мальро и широких кругов интеллигенции к такому всемирно-историческому событию, как социалистическая революция 1917 г., и к новейшим идейным течениям буржуазного мира. То, что после 1939 г. в мировоззрении Мальро восторжествовали определенные буржуазные представления, объясняется, безусловно, и прошлым; но все же политический его поворот определили прежде всего, думается, широкая международная идеологическая борьба 30-х годов и занятая в ней позиция. Ограничившись же концепцией так называемого трагического гуманизма и тем, что Мальро — предшественник экзистенциализма, мы только впадаем в «духовно-исторический» грех [18].

Л. Гольдман, исходя из так называемого структурного анализа романов Мальро, попытался установить связь между его мировоззрением и современными ему идейными течениями. Отправным пунктом для писателя была Западная Европа 20-х годов и прежде всего философия Хайдеггера, в особенности его теория «творческой элиты», конечным же рубежом стали технократические идеалы «неокапитализма». К этому привязывается и творчество: вначале, во время создания собственно художественных произведений, Мальро еще верил в гуманистические ценности; а его эссе и незаконченный роман «Les noyers d'Altenbourg» знаменуют их утрату. Но Гольдман оставляет открытыми многие важнейшие вопросы, например: мир чувств и мыслей какой социальной группы выражает Мальро; с какими другими произведениями его творчество находится в структурной связи, как оно включается в более широкий контекст (и соотносится с экономико-общественно-политической структурой); с какими писательскими и интеллигентскими группировками был он связан и как складывались эти взаимоотношения; какие еще произведения французской литературы открывали гуманистическую перспективу, какова их внутренняя структура? На все эти вопросы представляет он ответить будущему [19].

Одна из попыток раскрыть диалектическую связь произведений и эпохи принадлежит Д. Лукачу. Сошлемся хотя бы на

---

[18] *G. Picon.* André Malraux. Paris, 1945; *P. de Boisdeffre.* André Malraux. Paris, 1952.

[19] См.: *L. Goldmann.* Intriduction a une étude structurale des romans de Malraux.— «Pour une sociologie du roman».

его труд «Гёте и его время». Хорошо известно, что реакционные историографы вообще, а применительно к Гёте в особенности, силятся смягчить понятие «немецкое убожество» и затушевать то обстоятельство, что оно было причиной многих зол. Лукач, выступая против этих попыток, ищет социально-политические корни «немецкого убожества» в раздробленности на мелкие княжества и в замедленном росте буржуазных отношений, из чего выводит и трудности формирования национальной культуры. Ставя вопрос о неравномерности исторического развития, он в то же время подчеркивает: «Экономическая и социальная отсталость Германии была не только препятствием для литературы и философии, но и преимуществом...именно потому, что общественные причины и результаты постановки тех или иных теоретических и художественных проблем не могли здесь сразу же практически обнаружиться, для духа, размышления и изображения открывался такой, казалось, почти безграничный, простор, какого не знало современное более развитое западное общество» [20]. В этих условиях только и могли быть выработаны, в частности, основные принципы диалектики. Гёте, по Лукачу, относится к той линии, которая от Лессинга идет к Гегелю и, несмотря на все зигзаги, остается просветительской.

Ссылаясь на Меринга, Лукач подтверждает, что в «Италию Гёте бежал не вследствие любовного разочарования, не в результате кризиса отношений с Шарлоттой Штейн, а потому, что из-за сопротивления Карла-Августа, двора и бюрократии потерпела крушение его попытка провести в Веймарском княжестве социальные реформы в духе Просвещения... Позднейшая резиньяция Гёте, отстранение его от активной общественной деятельности идут именно отсюда и несут в себе поэтому уничтожающий приговор немецкой социальной отсталости. Они означают не отказ от принципов Просвещения или от высоких социальных целей, а отмежевание от тогдашней Германии с ее мелкими княжествами — врагами прогресса». С этим связано и то, что Гёте, несмотря на первую свою отрицательную реакцию на Французскую революцию, не отверг ее социальных целей, хотя был против плебейских способов их осуществления. Немецкий поэт и здесь был согласен с Гегелем. «Оба видели, что с Французской революцией и ее победой открылась новая эпоха всемирной культуры. Оба, каждый в своей области, стремились с наивозможной полнотой извлечь выводы из этого идейного переворота. Реализм зрелого Гёте... органически вырастал из такого подхода к величайшему событию его времени» [21].

Лукач констатирует полное соответствие между мировоззренческой эволюцией Гёте и идейной направленностью его творчества, из чего явствует, что он — вопреки своим общим теоре-

---

[20] *Lukács Gy.* Goethe és kora. Budapest, 1946, 13. l.
[21] Там же, стр. 15, 16.

тическим выводам — не исключает такой возможности. Система зависимостей, однако, и здесь сложнее. И в случае с Гёте тоже возникает необходимость конкретнее исследовать противоречия как во взглядах, так и в художественной картине мира, и точнее определить, в каком отношении находятся то и другое к Просвещению и «немецкому убожеству». А для этого надо не только с философской или историко-литературной стороны подойти к писателю и его творчеству.

Все яснее рисуется перед марксистской литературной наукой различие между идеологией и социальной психологией, и многие принимают во внимание переходные ступени между тем и другим. Уже Грамши различал — философию философов; теоретические концепции (которые он называл также философской культурой) правящей верхушки; представления широких масс.

Суть здесь в том, что мировоззрение в социальном отношении и с точки зрения сознательности имеет разные слои, и на писателей влияют идеи не только их собственного, но и других классов, причем не обязательно самые высокие, но и житейски-обыденные.

Четвертый наш вывод: массовое сознание, политические, философские, эстетические взгляды, течения той или иной эпохи тесно связаны, и мировоззренческую эволюцию писателя следует рассматривать, опираясь на марксистскую историю идей.

В итоге мы предлагаем следующий способ реконструкции идейной эволюции писателя:

1. Используя все документы (в данном случае таковыми считаются и литературно-художественные), точно, период за периодом установить, какие мысли занимали писателя. 2. Особое внимание обращать на изменения, не затрагивающие порой мировоззрение целиком, а лишь отдельные его сферы. 3. Анализировать не только политические, но и прочие взгляды, хотя политические убеждения часто оказывают определяющее воздействие и на этические, эстетические представления. 4. Мировоззрение писателя следует сравнить с житейски-повседневным сознанием той группы, слоя или класса, к которым он принадлежал или среди которых жил. 5. Сравнить его также с теоретическими высказываниями, концепциями философских школ, политическими, литературными течениями и т. д. 6. Реконструированное и проверенное таким путем — в целом и частностях — писательское мировоззрение сопоставить с раскрывающимся в литературно-художественных произведениях образом мира.

Реконструированная таким образом идейная эволюция поможет объяснить творчество не только в плане решения каких-либо частных вопросов, но и с точки зрения понимания всей его проблематики.

Перевел с венгерского О. К. Россиянов

Н. Ф. Бельчиков

НАЗРЕВШИЕ ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЯ

Каждая наука имеет свои источники и проявляет внимание к состоянию и развитию той дисциплины, которая ведает этими источниками,— к своему источниковедению.

Н. Г. Чернышевский констатировал: «...всякая теоретическая наука основывается на возможно полном и точном исследовании фактов» [1].

Литературная наука (история и теория литературы) и ее специальные дисциплины (палеография, библиография, текстология) также имеют свой круг источников и свое источниковедение. Источниковедческие изучения в области литературоведения в настоящее время весьма оживились и представлены специальными работами [2].

Для современного литературно-художественного мышления характерен интерес к документу. Документализм стал одним из распространенных способов построения художественной прозы. А. Н. Толстой метко определил черту нашей эпохи, когда сказал: «Время начать изучать Революцию,— художнику стать историком и мыслителем» [3].

Современные писатели часто прибегают в своих работах к документам. Источниковедческие «мотивы» пронизывают произведения многих литераторов [4].

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч., т. II. М., ГИХЛ, 1949, стр. 264.

[2] См., например: *Н. В. Измайлов.* Об архивных материалах Пушкина для «Истории Пугачева».— В кн.: *А. Пушкин.* Исследования и материалы, т. 3. М.— Л., 1960; *Р. В. Овчинников.* Пушкин в работе над архивными документами «Истории Пугачева». Л., «Наука», 1969. Рецензии: *Н. Н. Петрунина* — «Известия АН СССР, СЛЯ», т. XXIX, 1970, вып. 5, стр. 451; *С. Троицкий* — «Новый мир», 1970, № 7, стр. 274—277, и мн. др.

[3] *А. Н. Толстой.* Собр. соч. в десяти томах, т. X. М., Гослитиздат, 1961, стр. 87—88.

[4] Е. И. Осетров в статье «Возможности жанра» («Правда», 1973, № 182) отметил как удачу писателя включение Сергеем Васильевым в текст поэмы «Достоинство» подлинного документа — сформулированных генералом-героем Д. М. Карбышевым правил поведения наших людей в плену: «В поэме Васильев привел без изменения слова героя, обращенные к друзьям, попавшим в беду: «Думайте о своей Родине и мужество вас не покинет!» На глазах читателя герой-воин приобретает эпические черты, становясь легендой».

Некоторые современные писатели создают серии очерков, основанных на исторических документах. Укажем на «Любопытную старину» Н. А. Задонского, написанную как исторические и литературные этюды (Воронеж, 1972).

Синтез художественной правды и исторически точного изображения подлинных событий, правда и вымысел порождают то, что художественные произведения, раскрывающие смысл и причины событий, созданные талантом писателя на основе исторических материалов, исторически иногда более точны, чем документы официального характера, свидетельства участников событий или мемуаристов.

Белинский в свое время писал, что факт искусства — это жизненный факт, проведенный через фантазию поэта, озаренный светом общего (а не исключительно частного и случайного) значения, «*возведенный в перл создания,* и потому более похожий на самого себя, более верный самому себе, нежели самая рабская копия с действительности верна своему оригиналу» [5].

Писатель, проявляя присущую ему классовость, в то же время выражает тенденции своего века. Отраженные им черты реальной действительности оказываются показательными для понимания эпохи.

В современном литературоведении все чаще появляются работы, опирающиеся на источниковедческие разыскания. Вполне естественно, что работы о стиле, композиции, сюжете, о всех видах творческой лаборатории писателя неизбежно строятся на источниках. Исследования общих вопросов теории, закономерностей развития литературных направлений также основываются на источниковедческих материалах. Появилось много исследований творческой истории литературных шедевров [6]. В работах многих историков литературы высказано немало принципиальных суждений по вопросам источниковедения, немало проделано методологически полезных опытов анализа источников. Эти наблюдения, рассеянные по страницам исследований, нуждаются в обобщениях. Не будем ходить далеко за примерами и приведем таковые из вышедшей двумя изданиями работы юбиляра «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы».

М. Б. Храпченко пишет: «Связь между конфликтом и способом выражения носит, конечно, не автоматический характер. Она часто представляет собой результат напряженных творческих исканий. При одном и том же конфликте возможны неоднозначные художественные решения. *Об этом свидетельствуют, в частности, различные редакции некоторых выдающихся художественных произведений.* Но вместе с тем здесь нет простора и для творческого произвола, прихотливого субъективизма» [7].

---

[5] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. VI. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 526.

[6] См.: «Творческая история произведений русских и советских писателей». Библиографический указатель. Составили Н. И. Желтова и М. И. Колесникова. Редакция и предисловие Н. К. Пиксанова. М., «Книга», 1968. В указателе учтено 1921 книга и журнальных статей по этому вопросу.

[7] *М. Б. Храпченко.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., «Советский писатель», 1972, стр. 258. Курсив мой.— *Н. Б.*

Как видим, исследователь привлекает для выяснения научной проблемы источниковедческий материал, видя в нем неопровержимые доказательства научного освещения проблемы.

Принципиальные наблюдения и выводы аналогичного характера встречаем и в других исследованиях, например в книге В. А. Жданова «Творческая история «Анны Карениной» (М., 1957).

В. В. Новиков, справедливо полагая, что цель советской науки «в противоположность буржуазным интуитивистским и прагматическим теориям — раскрыть материалистические основы творчества», отстаивает мысль о том, что «...изучение автографов может помочь в решении важнейших проблем художественного творчества. Оно позволяет проникать в самые тайны мастерства, раскрывать процесс создания образов, формирование стиля писателя, конкретно показать индивидуальные особенности его метода» [8].

Однако в практике литературоведения встречаются нарушения основных критериев в оценке источников. Иногда исследователи объединяют материалы, черпаемые из несхожих источников, разного художественного качества,— и на этой зыбкой основе строят свои выводы.

«Сторонники возрождения» Онегина,— пишет У. Р. Фохт,— ...утверждают в качестве возможного приход его в стан декабристов. Основывается такая возможность на «Путешествии Онегина» и на так называемой десятой главе романа. Недопустимость рассмотрения этих глав при анализе «Евгения Онегина» совершенно очевидна: этих глав *нет* в романе, они не входят в его структуру. Они могут представлять интерес при изучении творческой истории произведения; необходимо отдать себе отчет, почему Пушкин исключил их, почему это направление исканий было им отвергнуто. Но элементарно непозволительно перекраивать произведение в нарушение воли автора и рассматривать его в таком виде, в каком оно никогда не существовало в нашей литературе. Необходимо строго разграничивать разные направления изучения!» [9].

Конкретный вывод автора о необходимости четкого разграничения направления предпринимаемых поисков материала и учета характера привлекаемых источников справедлив. Он убеждает в том, что мало внимания уделяется теории источниковедения, что некоторые исследователи игнорируют принципы научного анализа.

А. П. Скафтымов показывает, как опрометчивы суждения исследователя, сделанные без учета характерных особенностей раз-

---

[8] *В. Новиков*. Творческая лаборатория Горького-драматурга. М., «Советский писатель», 1965, стр. 3.

[9] *У. Р. Фохт*. Становление критического реализма (Пушкин, Лермонтов, Гоголь).— В кн.: «Развитие реализма в русской литературе», т. 1. М., Изд-во «Наука», 1972, стр. 183—184.

ных видов источников: «Что касается изучения черновых материалов, планов, последовательных редакционных изменений и пр., то и эта область изучения без теоретического анализа не может привести к эстетическому осмыслению окончательного текста. Факты черновика ни в коем случае не равнозначны фактам окончательной редакции. Намерения автора в том или ином его персонаже, например, могли меняться в разное время работы, и замысел мог представляться не в одинаковых чертах, и было бы несообразностью смысл черновых фрагментов, хотя бы и полных ясности, переносить на окончательный текст. Странно было бы, например, смирение князя Мышкина в романе Достоевского «Идиот» интерпретировать как особое проявление гордости на том основании, что в черновых рукописях Мышкин, действительно, является очевидным гордецом, так же как странно было бы Евгению в «Медном всаднике» Пушкина усваивать черты, придаваемые ему автором в ранних и отброшенных черновиках. Только само произведение может за себя говорить» [10].

Невнимание к идейно-эстетическим чертам разных видов источников (законченные тексты — одно, черновые — другое), порождает ряд нарушений приемов научного анализа. Исследователь сближает разнокачественные материалы, сливает этапы творчества в один общий поток, игнорируя различия, элиминирует динамику процесса, искажая эволюцию замысла писателя. В итоге такого суммарного подхода выводы о закономерностях развития творческого процесса будут неточны, условны, корректурны.

Назрела необходимость более последовательного применения теоретических критериев экспертизы в отношении привлекаемых и используемых источников. В первую очередь надо строго последовательно соблюдать методологию анализа сложной природы историко-литературной документации, где выступает синтез действительности и поэтического вымысла, правды исторической и художественной, традиций стиля и своеобразия, а в жанрах художественно-документальной прозы — документализма и творческой фантазии.

Историко-литературный источник — сложное явление. Изучение его, экспертиза его подлинности и достоверности, будет ли то роман, повесть или мемуар, дневник, письмо или документально-художественное произведение, требует разностороннего, разветвленного анализа, учитывающего не только объективно-историческую сторону, но и субъективную, то есть автора, его мировоззрение, его общественное положение, мастерство и новаторство, поэтическое художественно-образное претворение жизненных явлений.

---

[10] *А. П. Скафтымов.* К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы.— «Ученые записки Саратовского университета», т. I. Саратов, 1923, вып. 3, стр. 57.

Исследователь-историк Л. В. Черепнин говорит, что «задача советского источниковедения заключается в выяснении классовой сущности и политического значения подвергаемых анализу источников» [11].

Это сказано об историческом источниковедении. Но литературоведческий анализ должен учитывать более сложный характер своего материала. Его объект изучения, историко-литературный факт диктует, в отличие от исторического документа, необходимость всестороннего изучения как содержания, так и формы, как идейно-содержательного, так и эстетического аспекта, как исторической основы, так и правды художественной.

Исторический документ, включенный в художественное произведение, пройдя через творческое вдохновение писателя, приобретает эстетическое звучание, сохраняя свою историческую правдивость. Реализм, стремясь к научному исследованию общественного организма, к правде, овладевая всем материалом действительности — прошлой и современной, открывает широкие возможности развития документально-художественной прозы. Стремление расширить диапазон художественного исследования жизни, стремление к точности и наиболее конкретному изображению породило в наши дни широкое развитие художественно-документального романа, где формообразующим фактором наравне с вымыслом является документ, источник. По справедливому наблюдению Г. Серебряковой, источник в художественной литературе не может подлежать искажению, ведь источник нельзя ни улучшить, ни ухудшить: «... домысел в жанре историко-биографическом возможен лишь на строгой основе исторической правды — вплоть до мельчайших подробностей хронологии...» [12].

Правильное сочетание в художественном образе, имеющем исторический прототип, черт индивидуальных и общечеловеческих объективно приводит к правде искусства.

Историко-литературный источник, в силу своей художественной специфики и осмысления его творческой личностью, требует более сложной экспертизы, исследования не только общих черт, но и особенностей каждого компонента.

Эти источники вмещают в себя в самых разнообразных и причудливых комбинациях и формах все многообразные элементы идейно-художественного характера. Творческие рукописи писателя отражают идейно-художественные искания, творческие варианты создаваемых произведений.

Вместе с многообразием творческих исканий в рукописях отражаются и индивидуальные черты работы писателя. В. И. Ленин так определил специфику художественного произведения:

---

[11] *Л. В. Черепнин.* Русские феодальные архивы XIV—XV веков, ч. 2. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 3.

[12] «Литературная газета», 1964, № 29, 7 марта.

«...весь *гвоздь* в *индивидуальной* обстановке, в анализе *характеров* и психики *данных* типов»[13]. И все эти подробности оживают, когда исследователь вплетает их в ткань своего исследования, освещая их в перспективе историко-литературного развития.

Судьба историко-литературного «сырья», как свидетельствуют записные тетради писателей, бывает крайне прихотливой. Достоевский, например, обдумав созревший в его творческом сознании замысел, отбросил несколько уже написанных глав романа «Идиот» и принялся писать заново. П. Н. Сакулин, в итоге своих изучений тетрадей писателя, установил восемь предварительных редакций романа «Идиот»[14]. Сам Достоевский с огорчением писал своей племяннице С. А. Ивановой в августе 1870 г.: «Если бы вы знали, как тяжело быть писателем, то есть выносить эту долю».

Каждая новая творческая деталь в рукописи и каждая новая редакция вносят новые оттенки в творимое произведение, каждая имеет свой смысл, и это надо учитывать. Не умаляя значения законченного текста, необходимо изучать характер подготовительных и черновых материалов как вспомогательных и дополнительных звеньев, отражающих искания писателя. Не оценивая, как дóлжно, вносимых в процессе работы подробностей, исследователь рискует погрешить против истины.

Первичные черновые редакции, планы, замыслы и заметки о творчестве в записных книжках, показывая «муки творчества» писателей, поиски наиболее удачных приемов претворения жизненной правды в правду искусства, дают возможность раскрыть своеобразие творческого процесса и, в частности, эстетической значимости изучаемых источников. Теоретической разработки заслуживает вопрос о типах творческой работы, отражающих своеобразие творческой мысли писателя и его художественной системы.

Наиболее полную трактовку эта проблема получила в работе Б. С. Мейлаха «Художественное мышление Пушкина как творческий процесс».

Некоторые склонны видеть в труде Б. С. Мейлаха вариант творческой истории произведения, пропагандистом которой был Н. К. Пиксанов. В действительности, Б. С. Мейлах, отдавая должное творческой истории, намечает более широкую перспективу изучения поэтического творчества как индивидуальной художественной системы, раскрывающей тип художественного мышления писателя. «Нет, мы имеем в виду нечто иное, а именно — *задачу выработки методики, объединяющей текстологию с*

---

[13] *В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. 49, стр. 57.

[14] *П. Н. Сакулин.* Работа Достоевского над «Идиотом».— В кн.: «Из архива Ф. М. Достоевского. «Идиот». Неизданные материалы». М.— Л., 1931, стр. 169—290.

теоретическим изучением закономерностей художественного мышления» [15],— пишет Б. С. Мейлах.

Здесь речь идет о взаимосвязи текстологии с теорией, но этот принцип вполне приложим и к источниковедению, хотя автор и не уделяет ему непосредственного внимания. Б. С. Мейлах четко определил этапы изучения и обрисовал систему, методологию исследования творческого процесса на основе марксистско-ленинской теории отражения в плане содержания и эстетического понимания источников..

Отстаивая теоретико-философское понимание историко-художественной системы поэта, автор обосновывает ее, опираясь как на законченный текст, так и на рукописное наследие поэта, определяя смысл творческих изменений. «Чтобы понять, почему Пушкин выбрал тот или иной вариант, надо проникнуть в закономерности его художественной системы, его поэтического мышления. В этом главная трудность» [16].

Плодотворна идея автора связывать в единую цепь литературно-эстетический анализ и теоретическое осмысление источниковедческих разысканий в плане закономерностей художественного мышления писателя и социально-художественного развития литературы.

Развернутое исследование источников как отражения движущегося творческого процесса дано в монографии В. В. Новикова «Творческая лаборатория Горького-драматурга». Автор приоткрывает завесу над процессом своего труда: «Обратившись к исследованию рукописей Горького-драматурга, автор настоящей работы стремился основывать свои выводы и наблюдения на объективном анализе автографов Горького — от первого чернового наброска, выражающего замысел писателя, до окончательной редакции произведения» [17].

В. В. Новиков обрисовал замысел и методологию своей работы как попытку «в первую очередь выявить концептуальные различия редакций и вариантов произведения, свидетельствующие об изменении конфликта, основных образов, развития действия в пьесе, об изменениях идейной основы и художественной структуры произведения в целом» [18]. Рецензент его книги В. С. Нечаева отметила как достоинство исследования стремление проникнуть «в тенденцию авторских правок, в их целеустремленность и взаимосвязь», установить «их зависимость от идеологических воззрений автора и от исторической действительности...» [19].

---

[15] *Б. Мейлах.* Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 36.
[16] Там же, стр. 42.
[17] *В. В. Новиков.* Творческая лаборатория Горького-драматурга, стр. 8.
[18] Там же.
[19] «Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», т. XXV, 1966, вып. 2, стр. 154.

Такое направление в изучении источников — не только констатирующее, а и осмысляющее характер и роль каждого компонента,— вполне оправдано в перспективе движения научной литературоведческой мысли. Современное источниковедение следует завету Горького: «Нужно знать не только результаты процессов, а следует изучать процессы» [20].

Одним из основных принципов марксистско-ленинской методологии является требование изучать предмет в развитии. Ленин писал о необходимости «смотреть на каждый вопрос с точки зрения того, как известное явление в истории возникло, какие главные этапы в своем развитии это явление проходило, и с точки зрения этого его развития смотреть, чем данная вещь стала теперь» [21].

Таким образом, признание важности изучения эстетической стороны в структуре художественных произведений стимулировало в последние годы изучение своеобразия и преломления в разных видах источников элементов художественности, характерных для индивидуальной системы автора.

Источниковедение живет и развивается в общении с литературоведением. В современной науке о литературе оно имеет прочную опору для решения своих проблем, для разработки критериев анализа, приемов определения функций отдельных компонентов стиля и жанра, зафиксированных в творческих документах. Вспомним замечание А. Фадеева о том, что «литературное явление надо объяснять не только базисом, но и в ряду литературного развития: что и от чего идет в смысле традиции, влияния, наследования». Это замечание существенно для изучения преемственности отдельных литературных фактов. Оно призывает к наибольшей точности методологии изучения литературы и ее источников. В противоположность традиционной экспертизе, ограничивавшейся констатацией и воспроизведением внешнего вида рукописей без учета последовательности работы автора, современные историки литературы стремятся проникнуть в смысл изучаемых источников, следуя завету Горького «извлекать из факта смысл» [22].

Углубленный анализ структуры произведений (как законченных текстов, так и черновых, предварительных материалов) естественно приводит к постановке проблемы идейно-художественного своеобразия работы писателя, а также изучения типов творческих процессов. Процесс взаимодействия источниковедения с теорией и историей литературы постоянен и неизбежен. Материал объединяет представителей этих дисциплин, а решения вопросов более плодотворны, когда исследователь согласует свои разыскания и выводы с достижениями науки.

---

[20] *М. Горький*. Собр. соч. в тридцати томах, т. 27, стр. 23.
[21] *В. И. Ленин*. Полное собрание сочинений, т. 39, стр. 67.
[22] *М. Горький*. Собр. соч., т. 26, стр. 296.

М. Б. Храпченко конкретно обрисовывает грани близких, взаимосвязанных, сосуществующих в произведениях сторон художественной структуры и вместе с тем указывает пути единения дисциплин, изучающих ту или иную сторону структуры: «Структура литературного произведения может рассматриваться с разных точек зрения. Тогда, когда речь идет о специфике конфликта, об особенностях изображения характера, мы соприкасаемся с чертами творческого метода писателя, метода, который отражается в структуре так же, как и в других свойствах литературного произведения. В том случае, когда рассматривается способ формирования, организации произведения как эстетически целого, характеризуется его жанр. Художественное воплощение конфликта, взятое в аспекте выразительных и изобразительных средств, вводит нас в сферу стиля. Таким образом, в структуре художественного произведения выявляются взаимосвязи творческого метода, жанра и стиля» [23].

Источниковедение имеет теснейшую связь с литературной наукой, ее разделами; заимствуя у науки метод, проблематику и теоретические достижения, взаимодействуя с эстетикой, психологией и историей, расширяя фундамент источников и повышая научный уровень своих изучений, оно участвует тем самым в развитии литературоведения. Решать вопросы источниковедческих изучений без научного историко-литературного ориентира, без установления относительной значимости источников, значит впадать в эмпиризм, в узкое спецификаторство. Надо решительно возражать против разобщенности литературоведческих дисциплин, излишней спецификации и разрозненности изучений без признания гегемонии теории науки, без генерализации научной методологии в живой творческой работе. В единстве всех дисциплин общественно-исторического цикла — основа развития, залог будущего расцвета науки и всех ее звеньев. Органический процесс взаимосвязи и переплетения дисциплин устремлен к тому, чтобы и литературоведение, способствуя конкретно-историческому освещению художественного творчества, заняло достойное место в содружестве наук.

---

[23] *М. Б. Храпченко.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1972, стр. 259.

Миклош Сабольчи

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ ОБЩЕСТВЕННЫЙ ВКУС И СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ

Вопрос о социалистическом общественном вкусе уже несколько лет занимает широкие круги венгерской общественности; этому вопросу за последние годы был посвящен ряд статей, научных работ, социологических исследований.

Нетрудно понять причины этого интереса. Нашу культурную политику минувшего периода с полным правом можно определить как экстенсивную. Но с ростом количества людей, причастных к культуре, усложнилась и сама ее структура, вышли на передний план скрытые дотоле вопросы, касающиеся различных направлений и уровней культуры, более трудным представился вопрос о дальнейших путях ее развития [1].

С другой стороны, события международной жизни, международного рабочего движения последних лет, равно как и особенности общественно-экономического развития Венгрии и, в частности, некоторые новые явления, связанные с введением новой хозяйственной системы, а в более общем плане — превращение Венгрии в страну со средним уровнем индустриального развития, вступление ее на путь научно-технической революции,— все это делает проблему социалистического сознания еще более важной и требует подхода к ней с новых, современных позиций. В последнее время вообще повысился интерес к научному анализу общественной реальности, острее стала потребность в точном знании фактов и процессов общественного бытия, что отражает

---

[1] Начиная с 1965 г. проблема формирования вкуса в Венгрии становится темой дискуссий и научных трудов. Внимание к этой проблеме впервые было привлечено в документе Комиссии по вопросам теории культуры при ЦК ВСРП «Задачи литературы и искусства в нашем обществе». Из дальнейших материалов на эту тему можно назвать две дискуссии о народном образовании, проведенные журналом «Альфёльд», особенно дискуссию 1967—1968 гг., а также дискуссию, состоявшуюся в 1967 г. на страницах журнала «Валошаг» (в дискуссиях этих — например, в статьях Миклоша Санто и Михая Бимбо — была сделана попытка теоретически осмыслить вопросы вкуса и общественного вкуса). Следует также упомянуть некоторые недавно опубликованные социологические работы, содержащие не только большой эмпирический материал, но ряд ценных и убедительно обоснованных выводов общего порядка; мы имеем в виду интересные книги Жужи Ферге, Юдит Х. Шаш и особенно Агнеш Лошонци. Добавим сюда любопытные эксперименты Эрне Гондоша, статьи Пала Миклоша, остро и по-новому трактующие проблему общественного вкуса, и, наконец, материалы состоявшейся недавно Конференции по народному просвещению. Этим работам во многом обязана своим появлением и настоящая статья, которая скорее намечает проблемы, чем претендует на их окончательное решение.

общее желание видеть жизнь такой, какой она является на самом деле, то есть без иллюзий, без самообмана, со всеми ее противоречиями и вытекающими из них следствиями.

Я начну с вопросов. Прежде всего: что такое вкус? С точки зрения психологии, это — механизм оценки и отбора, склонность, способность сортировать и оценивать впечатления (например, от искусства, от окружающей среды и т. д.); сопоставлять их друг с другом, отвергать одни и, наоборот, принимать другие. С социологической точки зрения, вкус — это один из моментов восприятия, условие, без которого невозможно понимать и принимать художественные произведения. Если же попытаться объяснить это понятие в терминах эстетики, вкус — одно из проявлений способности человека делать художественное произведение «частью своего я», потребность определенные произведения делать «частью я», другие — отвергать. Вкус, таким образом, относится — если воспользоваться терминологией Лукача — к «послежизни» художественного произведения. (Отсюда ясно, что я не полностью согласен с формулировкой Эстетической энциклопедии, согласно которой вкус — это «система эстетических идеалов индивидуума или общественного слоя»: сама эта система — лишь один из компонентов, или, точнее, одна из предпосылок, условий того, что мы называем «вкусом».) Таким образом, мы имеем дело с крайне сложным понятием, которое может быть по-разному определено с точки зрения психологии, социологии, эстетики; но какое бы определение мы ни взяли, оно будет означать не только состояние, не только неподвижную систему, но и действующий, динамичный механизм.

Что понимать под «общественным вкусом»? Об этом тоже высказывались разные мнения. Это, очевидно, некий средний показатель вкуса многих индивидуумов, поэтому мы и можем говорить о вкусе той или иной группы: общественного слоя, класса, нации, или, точнее, о среднем направлении развития, изменения вкуса этих групп. Ясно также, что чем более многочисленная группа берется в качестве объекта, тем менее точно можно определить направление изменения ее вкуса; о вкусе же целой нации, целого общества можно говорить не иначе, как о противоречивой системе, как о многослойной структуре. Общественный вкус, таким образом,— это уже не столько психологическое, сколько социологическое понятие, исследовать его нужно с помощью приемов и средств социологии.

Каковы же компоненты и основные исходные элементы вкуса, этого динамического, сортирующего, отбирающего механизма? Как складывается, формируется вкус? Серьезных работ на эту тему, насколько нам известно, существует мало, и поэтому, говоря об источниках и компонентах вкуса, мы опираемся в основном на

повседневные наблюдения. Итак, в формировании вкуса участвуют следующие элементы: 1) некоторые физиологические данные; 2) семейная обстановка, воспитание, школа; 3) художественные традиции, культурное наследие, арсенал накопленных художественных средств данного коллектива, данного народа; 4) этот конгломерат исходных предпосылок подвергается воздействию последующих впечатлений, переживаний: как спонтанных или хотя бы по видимости спонтанных (например, эстетический уровень среды), так и связанных с сознательно усвоенными, в процессе обучения приобретенными художественными критериями и эстетическими идеалами; сюда же относятся впечатления, осмысленные и систематизированные под воздействием уже не эстетических, а мировоззренческих критериев (в этой сфере большую и все возрастающую роль играют средства массовой информации); 5) на формирование вкуса оказывают влияние также социальная среда, «факторы престижа», мнение «власть имущих», транслирующая культуру «микросреда»; 6) существенную роль в формировании вкуса играет мода, которая, во-первых, выделяет ту или иную часть из всего многообразия предметов, образующих художественное окружение человека и т. д., ставит их в центр всеобщего внимания и, таким образом, предопределяет выбор, а во-вторых, воздействует через «факторы престижа»; 7) наконец, новые социологические исследования (в том числе и упомянутые выше венгерские работы) убедительно показывают, что большое влияние на вкус оказывает место, занимаемое индивидуумом в общественном разделении труда, его материальное положение и жизненные условия.

Из вышесказанного, в частности, следует, что вкус (как это доказывает Михай Бимбо в своей статье) относится к сфере так называемого «повседневного» сознания и в гораздо меньшей степени — к сфере «теоретического» сознания; можно сказать и так, что сознание, а в более узком плане — идеология, мировоззрение — это лишь один из факторов формирования вкуса, причем фактор этот редко проявляется непосредственно и гораздо чаще косвенно, через сложную цепь ступеней (среди которых важную роль играет образ жизни, социальная среда, жилище).

Таким образом, с точки зрения своего возникновения, формирования, то есть в диахронном разрезе, вкус представляет собой весьма сложное, часто состоящее из противоречивых элементов образование; но и в синхронном плане вкус далеко не един, то есть в различных областях искусства и жизни человек применяет не одну и ту же систему норм и ценностей; нередко бывает так, что люди, обладающие отличным литературным вкусом, слабо разбираются в изобразительном искусстве, а великолепные знатоки музыки, выдающиеся писатели проявляют консерватизм в оформлении своего жилья, и т. п. Точно так же противоречив, неравномерен и вкус общественных групп и слоев.

Итак — полная неопределенность? Вкус, стало быть,— спонтанно развивающееся, произвольно, под воздействием множества факторов формирующееся, полиморфное явление, неуловимое и не поддающееся воздействию извне? Нет, напротив: из сказанного следует, что вкус как отдельных личностей, так и целых общественных групп можно формировать и развивать. На вкус можно воздействовать и «прямым» путем, через сознание, то есть путем непосредственного идеологического или эстетического влияния; но гораздо успешнее можно воздействовать на него косвенным путем, создавая возможность выбора, формируя определенным образом условия экономической жизни, действуя через «факторы престижа», сообщая то или иное направление воспитанию. Вкус можно направлять, развивать в сторону высоких критериев, его можно свести и на низкий уровень, так что в нем возобладает посредственность. Вопрос лишь в том, сумеем ли мы наметить направление, в котором предстоит его развивать.

И здесь я подхожу к одному из самых трудных вопросов: что такое «социалистический вкус»? И что такое «социалистический общественный вкус»? Сочетаются ли в данном случае друг с другом определение и определяемое слово? Чем характеризуется «социалистический (индивидуальный) вкус»? Ответить на эти вопросы нелегко — из-за сложной структуры самого понятия «вкус», его подсознательных или ставших механическими элементов.

Социалистический вкус в большей степени связан с мировоззрением; в свойственной ему системе критериев сопоставления и выбора большую, зачастую решающую роль играет социалистическая идейность произведений, а также место, занимаемое им в социалистической культуре. (Эту мысль, конечно, не следует понимать упрощенно, забывая о специфических чертах выражения в искусстве мировоззренческих, идейных моментов.)

Социалистический вкус отдает предпочтение тем художественным произведениям, которые отражают реальный мир во всей его сложности и противоречивости. Но в то же время социалистический вкус «открыт» в двух направлениях: во-первых, наряду с гармонией, он не отвергает и дисгармонию, гротеск; во-вторых,— и это главное — социалистический вкус совсем не равнозначен какому-то «головному», аскетическому подходу: он признает и «легкие», развлекательные произведения, в его системе находится место и способ оценки не только для катарсисных переживаний, но и для тех художественных впечатлений, которые служат веселью и отдыху. Социалистический вкус не является системой устоявшейся, консервативной: он охотно и быстро воспринимает новые культурные ценности, усваивает и развивает их. Социалистический вкус — это не готовый механизм, подогнанный к произведениям, не система неизменных норм, даже если эти нормы определялись бы «обоймой» «великих произведений»: это скорее

умение свободно разбираться в художественных ценностях, познавать их подлинное значение для человека. При этом социалистический вкус, конечно, опирается на определенный культурный уровень и способности (например, способность «декодировать» произведения, понимать их знаковую систему и т. д.).

Таким образом, социалистический вкус в общих чертах соответствует социалистическому мировоззрению и опирающимся на него общим жизненным идеалам. Так он превращается в часть сознания, причем все в большей мере в часть «теоретического» сознания. Именно поэтому мы говорим о тесной связи социалистического сознания и социалистического общественного вкуса, о том, что социалистический вкус может способствовать развитию элементов социалистического сознания, формированию социалистического мировоззрения.

Социалистический вкус может делать более жизненным, более целостным какие-то стороны мировоззрения, идеологические взгляды; он дополнительно мотивирует, эмоционально окрашивает сознательные действия человека. Социалистический вкус облегчает и ускоряет движение к разумной, полной человеческой жизни. Значительна его роль как фактора, формирующего новые отношения между людьми, между человеком и средой, фактора, регулирующего функционирование больших и малых коллективов, влияющего на форму, стиль и эффективность общественного действия. Воздействие социалистического вкуса наиболее сильно сказывается как раз на осмыслении и выборе тех путей, которые ставит перед людьми мода, но в какой-то мере также и возможностей, связанных с развитием техники, производства. Наконец, в решении сложной задачи как найти гармоническое соотношение между стремлением к обладанию ценностями, благами, необходимыми для всестороннего развития и совершенствования личности, и интересами коллектива, как построить и организовать жизнь человеческих сообществ нового типа, отвечающих потребностям сегодняшнего дня, в условиях развертывающейся научно-технической революции, то есть в деле создания модели зрелого социалистического общества, также большую помощь может оказать развитый социалистический вкус.

Не исключено, конечно, что вкус всегда будет содержать в себе и инстинктивные, полуосознанные, случайные элементы, относящиеся к сфере «повседневного» сознания, но дистанция между социалистическим вкусом и социалистическим «теоретическим» сознанием со временем может быть сокращена.

Возможно, изложенная точка зрения на «социалистический вкус» покажется слишком общей, отвлеченной, идеализированной. И тем не менее, это такая точка зрения, с которой можно сопоставлять настоящее положение вещей, к которой можно стремиться, над достижением которой можно работать.

«Социалистический общественный вкус» — это тоже социологическое понятие. Оно может означать средний уровень вкуса, который предстоит достичь, и может означать общее направление развития вкуса. Разумеется, социалистический общественный вкус также не остается одним и тем же, изменяясь во времени и в пространстве, приобретая оттенки в зависимости от традиций, на которые он опирается, от национальной среды. Социалистический общественный вкус, присущий разным коллективам, нациям, странам, может выделять из многообразия культурной продукции разные объекты, может по-разному трансформировать, приспосабливать к себе моду.

Социалистический общественный вкус, таким образом, не равнозначен общественному вкусу социалистических стран, так как внутри последнего, как следует из сказанного выше, сосуществуют многие варианты и типы вкуса. Но социалистический общественный вкус не тождествен и вкусу того или иного слоя или класса,— это нелишне подчеркнуть потому, что есть люди, которые в качестве единственно приемлемого эталона социалистического общественного вкуса провозглашают вкус какого-либо класса или слоя (например, критерии вкуса интеллигенции, воспитанной в духе высокой культуры Будапешта 30-х годов, или вкус полукрестьянской, полугородской интеллигенции, хранящей традиции НЕКОС'а [2]).

Социалистический общественный вкус не связан с определенным классом. Своими корнями он уходит в отношения социалистической собственности, в социалистическую общественную структуру; он на них опирается и в то же время на них влияет. Он многослоен, но по сути своей един, то есть не делится на «низкий» и «высокий» вкус. Более того, широта и демократичность представляют собой одно из характерных черт социалистического общественного вкуса,— в этом отношении он является противоположностью вкуса «аристократического». Социалистический общественный вкус — это одновременно и собирательное понятие, широкая шкала, объединяющая в себе многие типы и направления вкуса. В него входят, как часть в целое, и относительно «низкие» варианты, находящиеся в постоянном движении к «высокому» уровню. Подобно тому, как индивидуальный социалистический вкус может воспринимать не одни только «эпохальные произведения», но и развлекательную, «легкую» продукцию, способен эстетически положительно оценивать не только большие полотна и скульптуры, но и обыденные предметы окружающей обстановки,— социалистический общественный вкус должен воспри-

---

[2] НЕКОС (NÉKOSZ) — Всевенгерское объединение народных коллегий (1946—1949). Народные коллегии — общежития для детей рабочих и крестьян, обучающихся в вузах,— сыграли большую роль в приобщении трудящихся к культуре и образованию, в воспитании новой, социалистической интеллигенции; в то же время страдали некоторым сектантским уклоном (*Прим. перев.*).

ниматься как нечто широкое и многослойное. Подойдя к вопросу с другой стороны, можно сказать, что социалистический общественный вкус характеризуется разумным приспособлением человека к повседневной жизни, то есть к созданной социалистическим общественным строем социальной структуре, к жизненным обстоятельствам,— и потребностью добиться плодотворных гармонических отношений между искусством и средой.

Может возникнуть вопрос: почему охарактеризованный нами индивидуальный и общественный вкус является «социалистическим»? Не правильнее ли видеть в нем лишь некую высшую ступень, достигнутую всем предыдущим развитием вкуса? Вне всяких сомнений, система критериев и регуляторов социалистического вкуса включает в себя достижения, традиции, идеалы, нормы, выработанные культурой всего человечества вообще и данной нации в частности; в этом смысле социалистический вкус действительно исходит из самого высокого уровня, достигнутого досоциалистической культурой, вырастает из нее, питается ею. Но для него этот уровень является не более чем отправным пунктом, с которым он сопоставляет, сравнивает достижения социалистической культуры. В то же время социалистический вкус шире предшествующего ему уровня, идейно-мировоззренческий фактор играет в нем более значительную, а в отдельных областях и решающую роль, влияя на процесс отбора и оценки художественных объектов, причем не только созданных в прошлом: этот фактор служит регулятором и по отношению к произведениям настоящего и будущего.

Что касается современного венгерского социалистического общественного вкуса, то он, в сущности, пока не сформировался окончательно или даже хотя бы в основных контурах, пока представляет собой нереализованную возможность. Венгерский социалистический общественный вкус нам предстоит еще создать, развить, опираясь на планомерную — и тоже ожидающую пока своей разработки — программу. Другими словами, нам нужно построить модель социалистического общественного вкуса и соизмерять с ней наши планы и действия. Прежде всего, разумеется, мы должны выработать представление о будущей венгерской социалистической культуре, и уже отсюда исходить в вопросе об общественном вкусе. Вместе с тем эти представления, эту модель следует строить, не отрываясь, конечно, от реальной действительности, от существующих или пока только зреющих потребностей, учитывая и все те изменения, которые может привнести в процесс формирования вкуса современная техника, с теми богатыми перспективами и теми опасностями, какими она чревата.

Мы мало замечаем то, какие значительные плоды уже принесли в самых разных областях жизни сознательные и разнообразные меры, направленные на развитие вкуса. Уже чисто количествен-

ный рост поставляемой «потребителю» культурной продукции укрепил социальную базу развития вкуса; но, кроме того, в литературе, музыке, в оформлении интерьера, разработке моделей одежды за минувшие четверть века произошли существенные сдвиги, являющиеся результатом многих ценных начинаний, самоотверженной деятельности, направленной на развитие вкуса, на повышение культурного уровня населения, на просвещение, распространение научных знаний. Сюда же следует отнести то влияние, которое общественный вкус прямо или косвенно испытывает — без каких-либо специальных организационных мер — со стороны новейших технических достижений, развития градостроительства, архитектуры, искусства интерьера, моделирования одежды. Все эти факторы формируют вкус почти незаметно, но постоянно, пробуждая тягу к новым формам, цветовым гаммам, линиям, воспитывая потребность в гармонии.

Большую роль в формировании вкуса играют средства массовой информации, прежде всего телевидение, которое за чрезвычайно короткий срок в огромной степени повлияло на венгерский общественный вкус. Телевидение перемешивает, переплавляет, сближает различные направления вкуса (причем это совсем не обязательно негативное явление); оно сглаживает, выравнивает, нивелирует их. Несомненно и то, что некоторые специфические черты телевидения: визуальность, тенденция к упрощенному, игровому осмыслению жизни — содержат в себе предпосылки формирования определенного типа вкуса.

Как уже сказано выше, мы переживаем сейчас период преобразования, становления вкуса. Хотя об окончательно сложившихся, новых типах вкуса говорить пока рано, можно уже выделить некоторые тенденции, положительные или отрицательные следствия этого процесса. Так, мы наблюдаем размывание, перемешивание прежних типов вкуса, исчезновение четких границ между ними. В этом плане, пожалуй, наиболее характерным является сближение, взаимопроникновение деревенского и городского вкусов. Можно говорить и об известной «открытости» вкуса: наряду с сильной склонностью к консервации определенных норм и критериев, многое свидетельствует о растущей восприимчивости к новому. Наконец, можно наблюдать некоторое «осреднение», нивелировку вкусов; это связано не только с влиянием средств массовой информации, но и с изменением темпов жизни, с новым техническим окружением человека.

Говоря о будущей модели венгерского социалистического общественного вкуса, нельзя не задаться вопросом: будет ли этот вкус обладать особыми, отличающими его от вкуса других народов, национальными чертами? Уже тот факт, что вкус того или иного коллектива опирается не только на общее, но и на свое, особое культурное достояние, на определенные привычки, пристрастия и

традиции — сообщает этому вкусу своеобразие. Фонд культурных ценностей, из которого вырастает данный общественный вкус, приспосабливает к себе, усиливает одни тенденции, ослабляет, оттесняет на задний план другие; так что в этом смысле мы, несомненно, имеем право говорить об «итальянском», «русском» или «немецком» вкусах, и эти обозначения в самом общем приближении отвечают действительности.

Поэтому возможен и своеобразный венгерский вкус, который, кстати говоря, уже сегодня характеризуется тем, что в области литературы он функционирует более эффективно, сравнивает ценности более уверенно, чем в области изобразительных искусств. Правда, с умножением культурных ценностей, с ростом возможностей выбора даже традиционные, кажущиеся «вечными» черты своеобразия могут меняться, трансформироваться. Поэтому в будущем национальный характер вкуса будет определяться, очевидно, не теми формами, традициями, стереотипами, которые привычны для нас. Можно предположить, например, что в дальнейшем еще более сократится дистанция между «деревенским» и «городским» вкусом, а вместе с тем и утратит былое значение сложившаяся в последнем десятилетии прошлого века система народно-фольклорных элементов и критериев. «Национальный» характер вкуса будет выражаться, как правило, не в предпочтении определенных псевдонациональных традиций: неповторимость и богатство вкуса связано будет с процессом взаимовлияния, взаимообогащения, взаимодействия между искусством, рождающимся в условиях данной страны, и искусством, приходящем извне.

По всей вероятности, социалистический общественный вкус в будущем должен обладать более широким, чем прежде, радиусом действия, то есть осуществлять эффективное сравнение, оценку и отбор в разнообразных сферах искусства и повседневной жизни.

В заключение — о некоторых задачах:

1. Необходимо дальнейшее основательное научное исследование видов, типов, уровней вкуса; в этой работе нужно использовать полученные уже достижения, стремясь развивать и дополнять их. Особенно неотложной задачей представляется изучение механизма вкуса в психологическом аспекте. Далее: на повестку дня в перспективе встает выяснение некоторых физиологических характеристик вкуса и вообще восприятия. Эта работа относится уже к сфере экспериментальной эстетики и включает в себя точные исследования с помощью приборов.

2. Делом первостепенной важности является разработка модели вкуса и, в более широком плане, модели будущей венгерской социалистической культуры, в том числе и в форме научного прогнозирования развития культуры. По такой модели следует рассчитывать дальнейшие шаги в области культуры и относиться к ним с полной ответственностью.

3. Одна из важных проблем связана с тем, что социалистический общественный вкус может сформироваться лишь тогда, когда есть из чего выбирать, есть что предпочитать, есть на что опираться. Иначе, для социалистического общественного вкуса нужно создать духовную и материальную базу с помощью художественных произведений и культурной продукции вообще.

Отсюда следует, что практическое претворение модели в жизнь требует и осуществления определенных организационно-хозяйственных мероприятий. Примеры принудительного формирования вкуса с помощью экономических мер (производство определенных видов продукции в сфере повседневной жизни и вытеснение других видов) известны из практики многих стран.

Необходимо с большим вниманием и последовательностью учитывать те стороны экономической жизни и хозяйственного строительства, которые оказывают влияние на развитие вкуса. Популяризация, распространение культурной продукции должны стать делом более организованным и целенаправленным, сочетаясь в то же время с ограничительными мерами, которые, понятным образом, пользуются меньшей популярностью. Другими словами, речь идет об увеличении выбора в определенных рамках.

4. Небесполезно еще раз подчеркнуть, что воспитание социалистического вкуса невозможно без таких художественных произведений, которые нас обогащают. В этом плане вопросы о самобытной венгерской социалистической культуре и о социалистическом вкусе также неразрывно связаны между собой.

5. Нельзя забывать и о различных общественных и моральных способах воздействия на вкус, о формировании вкуса, популяризации высоких образцов социалистического вкуса. Здесь можно вспомнить, среди прочего, о функциях литературной и художественной критики, о значении средств массовой информации, о людях, «задающих тон», то есть служащих образцами в политическом, духовном, хозяйственном отношении, наконец, о «факторах престижа». С этой точки зрения нужно рассматривать и роль тех, кто работает непосредственно в сфере культуры (так называемая «микросреда»), а также значение такого фактора, как мода на те или иные культурные ценности,— фактора, который не только порождает снобизм, но и может стать первым толчком к развитию, формированию высокого вкуса.

6. И наконец, в развитии вкуса, в формировании социалистического общественного вкуса решающая роль принадлежит воспитанию и обучению, причем не только в школьных, но и во внешкольных их формах. Сегодня школа и вообще вопросы народного образования находятся в центре всеобщего внимания; сюда же в конечном счете упирается и проблема формирования социалистического общественного вкуса.

Перевел с венгерского Ю. П. Гусев

Ю. Я. Барабаш

О ПОВТОРЯЮЩЕМСЯ И НЕПОВТОРИМОМ

Ничто так не поражает нас в чужих нравах, обычаях, правилах поведения, как разительная непохожесть на то, что мы привыкли считать нормой. И. Эренбург вспоминал, какое потрясающее впечатление производила на него в Китае улыбка, с которой люди рассказывали о постигшем их горе,— оказывается, она была знаком вежливости, проявлением заботы о душевном покое собеседника. Это заставляет мемуариста задуматься над удивительным многообразием мира, пестротой человеческих привычек и установлений, над тем, что «если есть чужие монастыри, то, следовательно, есть и чужие уставы» [1].

Насколько мне известно, семиотическими исследованиями И. Эренбург не занимался, но интересно, что на его наблюдения охотно ссылаются специалисты по семиотике, рассматривающие совокупность обычаев и ритуалов того или иного народа как знаковую систему, своего рода язык [2]. Писатель подметил одну из характернейших особенностей знака — его произвольность, конвенциональность. Если траур может быть выражен не только черным, но и белым, как в Китае, цветом, значит отнюдь не всегда и не обязательно знак должен быть обусловлен внутренним содержанием замещаемого им объекта.

Это, однако, только одна сторона вопроса. Есть и другая. Лишь попав в «чужой монастырь», мы со всей очевидностью обнаруживаем, что там действует «чужой устав». Последний и воспринимается-то как чужой именно на фоне «своего» — привычного, характерного постоянством связей между знаком и объектом или действием. Сопоставление различных знаковых систем (как раз об этом, по существу, идет речь у И. Эренбурга) выявляет как условность знака, так и его устойчивость в пределах той или иной системы.

Норма и отклонение от нормы неразрывно взаимосвязаны и не могут быть осознаны нами вне этой взаимосвязи. Такова реальная диалектика процесса.

О ней писал еще Ф. де Соссюр, не без остроумия называя «вынужденным карточным ходом» кажущееся противоречие между произвольностью языкового знака и его «навязанностью» коллективу, который данным языком пользуется. «Языку как бы го-

---

[1] *Илья Эренбург.* Люди, годы, жизнь. Книга пятая и шестая. М., «Советский писатель», 1966, стр. 636.

[2] См., например: *Ю. С. Степанов.* Семиотика. М., «Наука», 1971.

ворят: «Выбирай!», но прибавляют: «Ты выберешь вот этот знак, а не другой» [3].

Соссюру принадлежит и широко известное сравнение языка с шахматами, смысл которого в выявлении общих внутренних признаков, делающих их системами, построенными в соответствии с определенными правилами и потому имеющими каждая свою «грамматику». Современный исследователь предпринимает небезынтересную попытку развернуть эту аналогию, последовательно сопоставляя элементы, отношения и операции в обеих системах, акцентируя сходное и несходное [4]. Правда, при этом недостаточно, как мне кажется, учитывается тот факт, что степень исторической и социальной обусловленности соотношений между знаком и объектом в языке значительно выше, нежели в шахматах, но важно другое: здесь наглядно иллюстрируется соссюровская мысль о нормативности как непременной отличительной особенности любой знаковой системы, залоге ее устойчивости.

Что же лежит в основе этой устойчивости? Фиксированность отношений, та степень их постоянства, которая необходима, чтобы придать некоему множеству элементов черты стабильной структуры. «Если,— справедливо замечает академик М. Б. Храпченко,— скажем, красный свет при уличной сигнализации сейчас указывает на запрет переходить улицу, а затем он вдруг стал бы обозначать приглашение к переходу, а через некоторое время что-нибудь совсем иное и перемены эти чередовались бы без какой-либо системы,— красный свет, естественно, утерял бы значение общепринятого знака» [5].

Хорошо видна эта особенность знаковой системы на том же примере с шахматной игрой. Шахматы пришли в Европу через Персию, но их путь мог бы быть и иным, и произойти это могло раньше или позднее; шахматные фигуры изготовлялись из слоновой кости и дерева, из янтаря и хлебного мякиша — все это признаки условные, конвенциональные, для существа игры значения не имеющие. А вот количество фигур, функции каждой из них, их исходное расположение на доске, правила игры и т. п.— без этих постоянных, раз и навсегда установленных, с неукоснительностью повторяющихся из партии в партию признаков шахматы перестали бы быть самими собой.

Итак, принцип повторяемости (или же нарушение его, но такое нарушение, которое носит опять-таки системный характер) — вне этого знак немыслим, вне этого нет системы, нет структуры.

Уместно вспомнить в этой связи суждения В. И. Ленина о принципе повторяемости, высказанные им в книге «Что такое

---

[3] *Ф. де Соссюр.* Курс общей лингвистики. М., Соцэкгиз, 1933, стр. 81.

[4] См.: *И. И. Ревзин.* К развитию аналогии между языком как знаковой системой и игрой в шахматы. Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970.

[5] *М. Б. Храпченко.* Семиотика и художественное творчество. Статья первая.— «Вопросы литературы», 1971, № 9, стр. 81.

«друзья народа» и как они воюют против социал-демократов?». Прежде всего достоин быть отмеченным сам факт использования в ленинской работе понятия структуры применительно к явлениям общественной жизни. Ленин не только ссылается на то место из предисловия к «К критике политической экономии», где Маркс говорит о совокупности производственных отношений как экономической структуре общества, но и в свою очередь прибегает к этому термину, считая его отвечающим материалистическому пониманию исторического развития.

При этом — что с точки зрения темы нашего разговора особенно существенно — Ленин связывает понятие структуры с «общенаучным критерием повторяемости». Именно взгляд на производственные отношения как на структуру общества делает возможным применение к ним этого критерия, который есть необходимое условие объективного, иначе говоря, подлинно научного анализа,— такова логика ленинских суждений, таков ход его мысли. Для большей убедительности приведу одно из высказываний целиком: «Материализм дал вполне объективный критерий, выделив *производственные отношения*, как структуру общества, и дав возможность применить к этим отношениям тот общенаучный критерий повторяемости, применимость которого к социологии отрицали субъективисты» [6].

Не будем подробно останавливаться на полемике Ленина с субъективистами, в частности с русскими либеральными народниками, группировавшимися вокруг журнала «Русское богатство». Подчеркнем лишь, что главную ошибку, главную беду «друзей народа» Ленин усматривает в том, что они не замечают «повторяемости и правильности» в общественных процессах. А в этом случае невозможно подняться выше описания явления, невозможно пойти дальше подбора «сырого материала». Чтобы проанализировать этот материал, должным образом организовать его и обобщить, надо было подметить в нем как раз признаки повторяемости и правильности (системности — сказали бы мы сегодня), что оказалось под силу лишь марксизму.

Какие выводы напрашиваются, какие моменты обращают на себя внимание?

Их по крайней мере три.

Во-первых. Тот факт, что Ленин вслед за Марксом определяет совокупность производственных отношений общества как его структуру, дает, по-видимому, основания признать в принципе допустимым структурный подход к общественным явлениям и процессам. Сам по себе этот подход не противоречит материалистическому пониманию общественного развития, напротив, заняв свое, четко определенное место в марксистско-ленинском методологическом арсенале, он может дать известные позитивные результаты и стать серьезным противовесом субъективистским концепциям.

---

[6] *В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. I, стр. 137.

Иное дело, каковы реальные пределы и возможности такого подхода, каковы сферы его применения и как он соотносится с другими методами исследования; это вопросы принципиальные, и тем большего сожаления заслуживает то обстоятельство, что сторонниками структурализма они, в сущности, даже не ставятся. Я не случайно, говоря о позитивных результатах, воспользовался осторожной формулой «может дать» — к этому вынуждает сама структуралистская практика, о чем речь впереди.

Во-вторых. Важнейшей предпосылкой выведения некоторых общих закономерностей следует считать умение видеть повторяемость явлений и фактов. Без этого Ленин не представляет себе «строго научного отношения к историческим и общественным вопросам» [7]. Это наталкивает на мысль о возможном существовании каких-то точек соприкосновения между критерием повторяемости и структурно-системным подходом, тяготеющим, как мы видели, к выявлению в исследуемых объектах устойчивых, повторяющихся элементов.

И, наконец, в-третьих... Впрочем, об этом моменте — ниже.

Таковы некоторые предварительные общеметодологические соображения.

Возникает вопрос, вернее два вопроса: увязываются ли эти соображения с задачами изучения такой области, как художественное творчество, и если увязываются, то как именно и в какой мере?

Думается, недвусмысленно утвердительный ответ на первый из вопросов не должен вызывать сомнений. Ленин говорит о критерии повторяемости как критерии *общенаучном*, не делая при этом оговорок относительно каких-либо исключений. У нас нет ни малейших оснований настаивать на таком исключении для художественного творчества. Конечно, область эта в высшей степени специфична, однако специфика ведь не упраздняет общенаучные критерии, она лишь означает, что их применение в каждом случае имеет свои особенности.

Последнее относится, собственно, уже ко второму из поставленных вопросов, который требует более пристального и притом дифференцированного рассмотрения.

*

С точки зрения критерия повторяемости первостепенный интерес представляют прежде всего постоянные элементы в художественных явлениях и процессах, своего рода эстетические инварианты, отличительная особенность которых — относительная неизменность в изменяющихся условиях и структурах.

Дело, однако, в том, что и по насыщенности такими элементами, и по их природе, характеру, функциям различные виды

---

[7] *В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 136.

и жанры искусства, различные его направления и эпохи развития, не говоря уже о творчестве различных художников, весьма неоднородны.

Несомненно, особая роль принадлежит в этом смысле народному творчеству — идет ли речь об изобразительном орнаменте или об играх и обрядовых танцах, о традиционных театральных масках или о многообразии устных поэтических форм.

Еще Ф. Буслаев настаивал на том, что важнейшим объектом фольклористики должны стать «неизменные эпические формы», которые, как он подчеркивал, «составляют существенное свойство эпического языка» народных песен. Эта особенность фольклора общепризнанна, хотя в поисках постоянных элементов и в истолковании их природы специалисты идут разными путями.

Что касается Ф. Буслаева, то он самым щедрым источником устоявшихся эпических форм считал мифические народные предания и верования. «Миф,— писал он в работе «Об эпических выражениях украинской поэзии»,— со временем выходит из памяти народа; его место заменяют исторические события или же житейские мелочи. Но слог эпический, как обычное выражение, как собрание впечатлений и представлений, единожды навсегда в языке образовавшихся, и при измененном содержании поэтического произведения, остается с прежними намеками на давно прошедшие верования, создавшие некогда народный миф». Старинную эпическую форму ученый сравнивает с античным фризом, вмазанным в лачугу более позднего времени, или с дорическими колоннами, вдвинутыми в стену средневекового дворца. «Так и старинная эпическая форма, в песнях позднейшего содержания, не что иное, как отколок от давно разрушенного поэтического здания» [8].

А. Веселовский, далеко не все принимавший в мифологической школе, тем не менее также искал корни «неразлагаемых далее элементов» — мотивов — в низшей мифологии и сказке. «Под *мотивом* я разумею простейшую повествовательную *единицу*, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [9].

С Веселовским спорит В. Пропп, отмечающий, что «мотив не одночленен, не неразложим» [10] и потому не может быть признан первичным, постоянным элементом фольклорного повествования. Таким элементом, во всяком случае применительно к волшебной сказке, В. Пропп считает функцию действующих лиц.

В свою очередь с Проппом не соглашается по ряду пунктов К. Леви-Стросс (он рецензировал в 1960 г. английское издание «Морфологии сказки»), однако ему же принадлежит мысль о воз-

---

[8] *Ф. Буслаев.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 1. СПб., 1861, стр. 224, 225.

[9] *А. Н. Веселовский.* Историческая поэтика. Л., «Художественная литература», 1940, стр. 494, 500.

[10] *В. Я. Пропп.* Морфология сказки. Изд. 2. М., «Наука», 1969, стр. 18.

можности выделения в мифах крупных конститутивных единиц, так называемых «мифем». Я намеренно остановился на концепциях ученых, чьи взгляды во многом не совпадают,— тем очевиднее их единодушие в признании одним из коренных типологических свойств фольклора *инвариантности*, если позволено будет воспользоваться этим математическим термином.

Для двух из перечисленных авторов это стало исходным пунктом в применении к народному творчеству структурно-семиотических методов. Так, В. Пропп, чьи работы считаются классическими в структуралистской литературе, именно на основе выделения повторяющихся повествовательных синтагм и соответствующих им постоянных функций действующих лиц создал инвариантную сюжетную схему, по отношению к которой все существующие волшебные сказки представляют собой некое множество вариантов. Строгое разграничение функций, которых ученый насчитывает не более тридцати одной, а также их четкая дистрибуция, или определение круга действий сказочных персонажей (количество последних сведено к семи), позволило В. Проппу разработать две взаимосвязанные структурные модели волшебной сказки. На ином материале построены работы К. Леви-Стросса, исследующего преимущественно архаические мифы американских индейцев, но и здесь в основе структурного анализа лежит представление о наличии в первобытном человеческом мышлении повторяющихся элементов, обладающих определенными функциями и вступающих друг с другом в те или иные отношения.

Из близкой этому методологической предпосылки исходит и П. Богатырев, когда определяет основные постулаты семиотического подхода к фольклору и этнографии. В статье «Фольклор как особая форма творчества», написанной в соавторстве с Р. Якобсоном, в числе основных специфических черт народного творчества, отличающих его от литературы и способствующих применению структурно-семиотических методов, отнесено наличие сравнительно ограниченного числа повторяющихся форм. Экстраполируя на литературу и фольклор предложенное Соссюром разграничение между «речью» (parole) и «языком» (langue), авторы статьи подчеркивают, что ориентация народного творчества на langue связана с его более системным, по сравнению с литературой, характером. Разнообразию сюжетов в литературе противостоит их ограниченное число в фольклоре. Эта ограниченность, по мнению исследователей, «не может быть объяснена ни общностью источников, ни общностью психики и внешних условий. Сходные сюжеты возникают на основе общих законов поэтической композиции; эти законы так же как и структурные законы языка, однообразнее и строже в коллективном творчестве, чем в творчестве индивидуальном» [11].

---

[11] *П. Г. Богатырев.* Вопросы теории народного искусства. М., «Искусство», 1971, стр. 381.

Итоговый сборник П. Богатырева «Вопросы теории народного искусства» дает наглядное представление о том, сколь решающее значение для синхронного описания и структурно-семиотического анализа имеют постоянные, повторяющиеся элементы в фольклорных системах.

Одним из примеров такой системы может служить народный костюм. В книге «Функции национального костюма в Моравской Словакии» рассмотрение костюма как знака и одновременно как «пучка функций» становится возможным именно потому, что одежда крестьян данной местности предстает в виде семиотической системы, в виде некоего дискретного множества, состоящего из ограниченного числа относительно постоянных элементов. В других работах П. Богатырева в качестве таких элементов выступают устойчивые народные обряды и верования («Магические действия, обряды и верования Закарпатья»), этнографические факты, связанные с празднованием рождественской елки («Рождественская елка в Восточной Словакии»), традиционные маски, игровые приемы, повторяющиеся сюжеты и тексты, характерные для народного театра («Народный театр чехов и словаков») и ярмарочных представлений («Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре»)[12].

Большой интерес представляет статья П. Богатырева «Функции лейтмотива в русской былине», в которой анализируются явления, относящиеся к словесному народному искусству. На материале двух записанных А. Ф. Гильфердингом былин об Илье Муромце исследователь показывает важную конститутивную роль, которую играют в них повторения постоянных элементов — отдельных стихов, комплексов стихов, ритмических фигур и т. п. «Анализ былин и других эпических и лиро-эпических песен,— пишет он,— показывает, что значительное число стихов, иногда превышающее половину стихов всей песни, следует отнести к повторяющимся стихам и формулам» [13].

Фольклор — типичная, однако далеко не единственная область творчества, где применимость критерия повторяемости выявлена столь наглядно. Пристального внимания с этой точки зрения заслуживают и другие художественные системы, которым свойственно тяготение к норме, канону, к целенаправленному использованию устойчивых формул и атрибутов.

Можно сослаться хотя бы на различного рода повторы в стилистической системе такого древнейшего литературного памятника, как Библия. С полным основанием отмечают роль подобных элементов в «Книге Екклесиаста» и во вступительной части

---

[12] Отмечу по ходу дела, что понятием игрового приема широко пользуется математическая теория игр, которую в последнее время на Западе, особенно в США, пытаются применять для имитационного моделирования социальных процессов, прежде всего внешнеполитических отношений (работы А. Рапопорта, Х. Гетцкоу, Л. Блумфилда).

[13] *П. Г. Богатырев.* Вопросы теории народного искусства, стр. 432.

«Евангелия от Иоанна»[14]. Этот ряд нетрудно расширить, упомянув, скажем, о риторических фигурах, которыми начинаются три из пяти разделов «Плача Иеремии» («Как одиноко сидит город, некогда многолюдный!..», «Как помрачил Господь во гневе Своем дщерь Сиона!..», «Как потускло золото, изменилось золото наилучшее!..»), или об однотипных по своей структуре метафорах из «Песни песней Соломона», или о формулах славословия в начале большинства псалмов. Особенно существенна структурирующая роль канонических конструкций с союзом «и» и частицей «вот», которыми буквально пестрят библейские тексты: «И сказал...», «И вспомнил...», «И встал Иаков рано утром, и взял камень... и поставил его памятником, и возлил елей...», «...И увидел: вот, дым поднимается с земли...», «...Вот, я поставил его господином над тобою...» и т. д.

Другой характерный пример — канонические элементы в литературе и искусстве русского средневековья, все то, что академик Д. Лихачев относит к так называемому литературному этикету. Развивая и углубляя наблюдения над житиями и воинской повестью, принадлежащие таким выдающимся знатокам древнерусских памятников, как В. Ключевский и А. Орлов, автор книги «Поэтика древнерусской литературы» на богатом фактическом материале подробно анализирует черты литературного этикета (повторы словесных формул, устойчивость образов, метафор, сравнений, нормы выбора языка и стиля, канонические сюжетные схемы, перенос целых отрывков одного произведения в другое и т. п.), причем это явление он, в отличие от некоторых исследователей, рассматривает не как свидетельство косности древнерусской литературы, а как «факт определенной художественной системы».

Несомненно, свойства такого рода систем во многом детерминированы историческими условиями. Д. Лихачев справедливо подчеркивает, что склонность к канонам не была результатом «самозарождения», одного лишь действия имманентных факторов, она проникала в искусство русского средневековья из общественной жизни, где «взаимоотношения людей между собой и их отношения к богу подчинялись этикету, традиции, обычаю, церемониалу, до такой степени развитым и деспотичным, что они пронизывали собой и в известной мере овладевали мировоззрением и мышлением человека»[15]. То же можно сказать, к примеру, и о французском классицизме, эстетические каноны которого зиждились на фундаменте строгой иерархии тогдашних государственных, идеологических, нравственных ценностей.

Можно взглянуть на вопрос и с несколько иной стороны. В историческом отношении явления, о которых идет речь, разу-

[14] См.: *Ю. А. Филиппьев*. Сигналы эстетической информации. М., «Наука», 1971, стр. 38—39.

[15] *Д. С. Лихачев*. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2, доп. Л., «Художественная литература», 1971, стр. 95.

меется, разнородны, однако, будучи сопоставлены между собой как структуры, по типологическим признакам, они обнаруживают черты изоморфности, и выражается это как раз в том, что важнейшая, а в каких-то случаях и превалирующая, роль принадлежит в них элементам повторяющимся, постоянным. Перед нами, таким образом, особый тип художественных структур, общая характеристическая черта которых — относительно *высокая степень инвариантности*.

К этому же типу могут быть отнесены и некоторые иные структуры, например стихосложение, представляющее собой сложную систему отношений повторяемых и неповторяемых элементов. Достаточно вспомнить хотя бы о рифме, которую В. Жирмунский определял как «звуковой повтор» [16], о повторах на ритмическом, фонологическом уровнях и т. д.

Повышенная роль повторяющихся элементов придает художественным структурам инвариантного типа четко выраженную упорядоченность, способствует большей однозначности в их описании, что характерно для явлений, в той или иной мере обладающих знаковыми свойствами. Естественно предположить, что именно в подобных случаях могут оказаться максимально эффективными количественные и структурно-семиотические методы. Вряд ли следует считать случайным, к примеру, тот факт, что большинство ранних попыток применения к литературе количественных методов было связано как раз с поэзией (работы Андрея Белого, Г. Шенгели, Б. Томашевского [17] и др.). К стихосложению и сегодня охотнее всего обращаются те ученые, которые занимаются исследованием искусства с помощью вероятностно-статистических методов. Этот преимущественный интерес к поэзии был обоснован, в частности, академиком А. Колмогоровым в докладе «Комбинаторика, статистика и теория вероятностей в стихосложении» [18]. А. Колмогорову и группе его учеников принадлежит ряд работ по вероятностно-статистическому исследованию поэзии Маяковского, Багрицкого, Ахматовой.

Большое место занимают структурно-семиотические разборы поэтических произведений в известных тартуских сборниках «Труды по знаковым системам», а такие книги представителей этой школы, как «Анализ поэтического текста» Ю. Лотмана и «Лирика Блока» З. Минц, целиком построены на материале поэзии.

---

[16] *В. Жирмунский.* Рифма, ее история и теория. Пг., «Academia», 1923, стр. 9.

[17] Последний, впрочем, предостерегал против бездумного увлечения статистикой, напоминая, что цифра характеризует «только употребительность явления, а отнюдь не качество его».— «Литературная мысль», II. Пг., 1923, стр. 139—140.

[18] См. об этом: *Е. Ермилова.* Поэзия и математика.— «Вопросы литературы», 1962, № 3; *И. И. Ревзин.* Совещание в г. Горьком, посвященное применению математических методов к изучению языка художественной литературы.— «Структурно-типологические исследования». М., Изд-во АН СССР, 1962.

Кроме стихосложения, в качестве объектов структурно-семиотических исследований чаще всего выступают мифы (К. Леви-Стросс, Вяч. Иванов, В. Топоров), сказки (В. Пропп), народный театр, обряды, былины (П. Богатырев), древнерусская иконопись (Л. Жегин, Б. Успенский) и другие явления, системный характер которых отчетливо выражается через различного рода повторяющиеся, исчисляемые формы.

*

Значительно сложнее обстоит дело с прозой, в особенности с прозой нашего времени, для которой, в целом, можно считать характерной относительно *низкую степень инвариантности*.

А. Колмогоров, если судить по изложению его взглядов на страницах одного из структуралистских изданий [19], считает наличие количественных закономерностей, устанавливаемых «вне зависимости от содержания» и непосредственно с ним не связанных, отличительной — по сравнению с прозой — особенностью стиха, открывающей возможности для применения вероятностно-статистических методов. Интерес математической поэтики к «бессодержательным» закономерностям не должен нас удивлять, он идет от теории информации, занимающейся проблемами кодирования и передачи сообщений независимо от их смысла. Сейчас важно подчеркнуть другое: замечание А. Колмогорова о принципиально различной роли количественных закономерностей в стихосложении и в прозе может быть в полной мере отнесено, думается, к такому проявлению этих закономерностей, как повторяющиеся элементы.

Один из наглядных тому примеров — ритмические повторы. Об их значении для поэзии вряд ли стоит распространяться. Что же касается прозы, то предпринимавшиеся в разные времена и разными авторами попытки ее ритмизации сколько-нибудь значительного художественного эффекта не приносили. Характеризуя распространенный в русской и украинской послеоктябрьской прозе тип «лирической повести-рапсодии... с переходом ритма на стихи», академик А. Белецкий расценивал это увлечение как ошибку, свидетельство непонимания «природы действительной прозы». «Между прозой и стихами лежит глубокая пропасть, и чем она глубже, тем проза — совершеннее»,— писал ученый. Надежды на расцвет тогдашней украинской прозы он связывал прежде всего с «эмансипацией от стихотворного языка» [20].

Напоминая, что в прозе Гёте и Флобера, Пушкина и зрелого Лермонтова «срывов на стихи нет», А. Белецкий в качестве не-

---

[19] «Структурно-типологические исследования», стр. 286.
[20] *Олександр Білецький.* Зібряння праць у п'яти томах, т. 3. Київ, «Наукова думка», 1966, стор. 36, 16.

гативного примера ссылался на Андрея Белого, который в своей прозе «сбивается на гекзаметры». Оценка эта, в общем, справедлива, однако любопытно, что именно Андрею Белому принадлежит меткое сравнение прозаического ритма с хлопаньем ставен в бессонную ночь: все ждешь, когда уж хлопнет очередной раз...

Это замечание Андрея Белого, а также слова греческого автора Дионисия Лонгина о том, что проникновение «меры стихов» в прозу «производит некоторое к себе отвращение», Ю. Тынянов приводит в подтверждение своей мысли о несоответствии ритмичности самой природе прозы [21].

Разумеется, нельзя исключать, что и в прозе статистический анализ может обнаружить отдельные повторяющиеся ритмические единицы, выполняющие известную эстетическую функцию, однако последняя здесь неизмеримо менее существенна, нежели в стихах. «Ритм в прозе ассимилируется конструктивным принципом прозы — преобладанием в ней семантического назначения речи...» [22],— пишет Ю. Тынянов. Именно эту особенность прозы имел в виду Гёте, когда в свойственной ему парадоксальной манере объяснял однажды Эккерману: «...для того чтобы писать в прозе, нужно иметь что сказать, ну, а кому нечего сказать, тот все-таки может слагать стихи и подбирать рифмы — тут одно слово влечет за собою другое, и в конце концов получается нечто такое, что, хотя и ничего в себе не содержит, но все-таки имеет такой вид, точно в нем что-то есть» [23]. По существу речь идет о смыслообразующей роли повтора («подбирать рифмы») в поэзии и о непригодности этого принципа для прозы.

Сказанное, впрочем, отнюдь не означает, что повторы вообще не свойственны прозе и не играют в ней никакой роли.

Так, выделение повторяющихся элементов на грамматическом и синтаксическом уровнях лежит в основе статистических методов изучения прозаических произведений, более или менее серьезные попытки применения которых предприняты были в России еще несколько десятилетий назад А. Марковым и Н. Морозовым. Последний, например, исследовал частотность повторения у русских классиков отрицательной частицы «не» и ряда предлогов, пытаясь вывести так называемый «коэффициент индивидуальности» писателя [24]. Из работ недавнего времени сошлюсь на опыты Б. Головина, который при помощи вероятностно-статистических

---

[21] См.: *Ю. Тынянов.* Проблема стихотворного языка. М., «Советский писатель», 1965, стр. 71.
[22] *Ю. Тынянов.* Проблема стихотворного языка, стр. 70.
[23] *Иоган Петер Эккерман.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.— Л., «Academia», 1934, стр. 346.
[24] См.: *Н. Морозов.* Лингвистические спектры. Средство для отличения плагиатов от истинных произведений того или иного известного автора.— «Известия отделения русского языка и словесности Российской Академии наук», 1915, т. 20, кн. 4.

методов изучает частотность употребления различных частей речи в русской литературе XIX—XX вв.

Надо заметить, однако, что в данном случае перед нами наиболее элементарный вид повторов, который следует рассматривать скорее как факт литературного языка, нежели факт художественной структуры. Когда, например, Б. Головин, сравнивая коэффициенты, при помощи которых он измеряет соотношения «глагол: имя существительное» и «местоимение: имя существительное» в произведениях Тургенева и Федина, высказывает мнение о том, что у первого проза «заметно более «действенна» и «динамична» и заметно менее «предметна», нежели у второго,— это звучит не слишком убедительно. Допустим, проведенные Б. Головиным и возглавляемой им группой наблюдения действительно свидетельствуют о дающей себя знать в современной прозаической речи тенденции к уменьшению вероятности применения, скажем, местоимений; но достаточно ли этого для утверждения о повышенной «предметности» литературы XX в., поскольку, дескать, «местоимения не называют предметы, а лишь обобщенно указывают на них»? [25] Не получается ли так, что точные методы исследования конкретных фактов оказываются в неожиданном соседстве с весьма зыбкими и произвольными выводами?

Похоже на то, что статистические опыты исследования повторяющихся элементов подобного рода, хотя и представляют эмпирический интерес, все же не дают оснований для широких структурно-семиотических обобщений.

Более существенными с этой точки зрения представляются некоторые иные встречающиеся в прозе виды повторов, например, те, что относятся к так называемому металингвистическому уровню.

Речь идет о различного рода замкнутых художественно-речевых единицах, которые, будучи «вкраплены» в текст, оказывают определенное воздействие на характер его структуры. Это прежде всего такие элементы «чужого языка», как, скажем, стилизация, пародия, внутренние монологи, всевозможные отступления, хронологические связки и перебивки, явные и скрытые цитаты, реминисценции, иноязычные речения и т. п. («Улисс» Д. Джойса или «Шум и ярость» У. Фолкнера).

Сюда же должна быть отнесена и та, по определению В. Жирмунского, «чисто-эстетическая» проза, в структуре которой важную роль играют «композиционно-стилистические арабески, прие-

---

[25] См.: *Б. Н. Головин.* Опыт вероятностно-статистического изучения некоторых явлений истории русского литературного языка XIX—XX в.— «Вопросы языкознания», 1965, № 3, стр. 142. Небезынтересно в связи с затронутым вопросом обратить внимание на отмечаемое Д. Благим тяготение еще Фета, а до него и Пушкина, к безглагольным (вот уж предельная «предметность»!) поэтическим конструкциям (*Д. Благой.* От Кантемира до наших дней, т. II. М., «Художественная литература», 1973, стр. 348—359).

мы словесного «сказа», иногда — эмбриональные формы ритмического членения» [26].

Исследователь ссылается в этой связи на имена Гоголя, Лескова, Ремизова, Андрея Белого. Думается, в том же ряду могли бы быть названы и такие писатели, как В. Даль и П. Мельников-Печерский, из более поздних — М. Зощенко, А. Платонов или, к примеру, И. Бабель. Не приходится говорить, сколь во многом, часто глубоко принципиальном непохожи друг на друга названные художники, однако есть у них все же одна общая типологическая черта: свойственные их прозе элементы стилизации или сказа чаще всего связаны с фольклором, с устной народной речью. Отсюда тяготение к устойчивым, повторяющимся элементам — будь то «вульгарные и вычурные» речения Лескова, подслушанные писателем, по собственному его признанию, «у мужика, у полуинтеллигента, у краснобаев, у юродивых и святош», или пословично-поговорочная фразеология Казака Луганского (В. Даля) и Мельникова-Печерского, мещанский жаргон раннего Зощенко и «одессизмы» Бабеля.

Примечательно, что М. Бахтин, который, кстати, и сформулировал в свое время проблему «чужого языка», исследуя творчество Рабле, также ищет истоки своеобразия его поэтики именно в глубинах народного художественного творчества, в «народной смеховой культуре». Понятие «карнавала» как сложной, многослойной инвариантной системы традиционных обрядово-зрелищных и словесных форм, площадных действий и т. п. в его книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» выступает в качестве ключевого для характеристики особенностей раблезианского «гротескного реализма».

С традициями «карнавализованной» литературы связывает М. Бахтин и некоторые черты поэтики Достоевского, в частности столь характерные для его романов фигуры пародирующих двойников. Я не вдаюсь в разбор бахтинской концепции карнавала по существу и вопроса о правомерности ее приложения к творчеству Достоевского, но нельзя отказать в меткости наблюдению исследователя относительно того, что почти каждый из ведущих героев романов Достоевского «имеет по нескольку двойников, по-разному его пародирующих: для Раскольникова — Свидригайлов, Лужин, Лебезятников, для Ставрогина — Петр Верховенский, для Ивана Карамазова — Смердяков, черт, Ракитин» [27]. В сущности, перед нами не что иное, как своеобразные повторы, проявляющиеся на достаточно высоком сюжетном и семантическом уровнях.

Такого же рода повторы — сцены «массовых скандалов», в которых герой встречается одновременно с двумя женщинами (на-

---

[26] *В. Жирмунский.* Вопросы теории литературы. Статьи 1916—1926. Л., «Academia», 1928, стр. 48.

[27] *М. Бахтин.* Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2, переработанное и дополненное. М., «Советский писатель», 1963, стр. 170.

пример, в «Идиоте» и «Бесах»),— отмечает у Достоевского Вяч. Иванов. Высказанная им в этой связи мысль о необходимости раскрытия «того общего, что обнаруживается в разных произведениях одного автора» [28], несомненно, не лишена интереса.

Повторяющиеся мотивы, образы, сюжетные ситуации характерны, например, для творчества Довженко. На некоторые из них обращал внимание сам художник. «Во всех моих фильмах,— писал он в «Автобиографии»,— есть расставания. Герои прощаются, спеша уйти далеко, вперед, в другую жизнь — неизвестную, но влекущую. Они прощаются торопливо и небрежно и, оторвавшись, не оглядываются, чтоб не разорвалось сердце, а плачут оставшиеся. ...Вопросы жизни и смерти поражали, очевидно, мое детское воображение ... и остались во мне на всю жизнь, пронизывая в разнообразнейших проявлениях мое творчество» [29]. Действительно, вспомним хотя бы прощания с родными хатами в «Иване» и «Поэме о море», или сцены похорон в «Арсенале», «Земле», «Щорсе», или картины сада, символизирующего торжество жизни («Земля», «Щорс», «Жизнь в цвету»). Вспомним также довженковского деда, неизменно появляющегося почти во всех его произведениях, начиная со «Звенигоры».

К числу повторяющихся элементов относятся и всевозможного рода стереотипы, традиционные мотивы и атрибуты, характерные для различных видов и жанров так называемой массовой литературы, например ходячие авантюрные фабулы старого европейского романа приключений или нынешнего детектива. Особая роль принадлежит стереотипным повторам в современной буржуазной массовой литературе, которая выполняет двуединую — коммерческую и идеологическую — функции. М. Б. Храпченко в своей работе «Семиотика и художественное творчество» убедительно показывает, как в серийной, «матричной» литературной продукции (ковбойских, полицейско-детективных, порнографических сочинениях, романах-«триллерах» и т. п.) эта двуединая функция проявляется через систему стереотипных социальных мифов и стандартных псевдогероев, «отличающихся устойчивым постоянством своих основных черт и признаков, героев, которые, подвергаясь незначительным изменениям, легко переселяются из одного произведения в другое» [30].

Заслуживает внимания еще один специфический вид стереотипных повторов — литературные штампы.

Что представляют собой литературные штампы, если взглянуть на них со структурно-семиотической точки зрения? Относительно устойчивые повторяющиеся единицы, которые могут быть рассматриваемы в качестве элементов той или иной эстети-

---

[28] *Вяч. Вс. Иванов.* О применении точных методов в литературоведении.— «Вопросы литературы», 1967, № 10, стр. 120.

[29] *Александр Довженко.* Собрание сочинений в четырех томах, т. 1. М., «Искусство», 1966, стр. 33—34.

[30] «Вопросы литературы», 1971, № 10, стр. 71—72.

ческой системы. Не случайно структуральная поэтика уделяет им пристальное внимание, считая одной из своих задач, в частности, построение «моделей трафаретов» как инструмента исследования прежде всего тех этапов становления художественной литературы, когда на переднем плане оказываются некие кодифицированные образцы, отвечающие определенному эстетическому канону [31]. Есть основания предположить, что известные положительные результаты может дать также использование структурно-семиотических методов в изучении литературных штампов применительно к более поздним периодам художественного развития, вплоть до новейшего времени, скажем, при вычленении и характеристике особенностей эпигонских по своей природе явлений или же сочинений серийного типа.

Во всех этих случаях литературный штамп, трафарет явственно обнаруживает знаковые черты, ибо он не столько *отражает* процессы и явления реальной действительности (эта функция сведена здесь к минимуму), сколько *замещает* их, выступая в роли своеобразного сигнала информации.

Этого, однако, нельзя сказать обо всех повторах, примеры которых приводились выше.

Так, совершенно очевидно, что в довженковских лейтмотивах превалирует не знаковое, а образное начало, «знаками» они могут быть названы лишь условно, метафорически. «Деды мои — это что-то вроде призмы времени»,— писал Довженко, подчеркивая историческую изменчивость этой традиционной для него фигуры. В самом деле, образ деда, переходя из сценария в сценарий, всякий раз наполняется новым социальным и человеческим содержанием, отдельные устойчивые черты народного типа, национального характера выступают в диалектическом единстве с живой, неповторимой индивидуальностью. В этом нетрудно убедиться, сравнив хотя бы дедов «Звенигоры» и «Земли» с такими образами, как Боженко или потомственный плотник Максим Федорченко из «Поэмы о море». Вот почему вряд ли мог бы быть плодотворным, скажем, синхронический анализ этих образов, рассмотрение их как некой семиотической системы, где фигуры дедов выступают в качестве постоянных элементов; такой подход не способен дать сколько-нибудь приближенное представление о реальном содержании и своеобразии творчества художника.

Или — Достоевский. Как уже говорилось, не лишено известного интереса подмеченное исследователем сходство сюжетных функций, которые выполняют в сценах «массовых скандалов» Ставрогин и Мышкин — герои не просто разные, но полярно противоположные. Однако оценивать эти функции как знаковые по своей природе повторяющиеся элементы нет никаких оснований.

---

[31] См.: *И. Ревзин.* О целях структурного изучения художественного творчества.— «Вопросы литературы», 1965, № 6.

Сходство здесь в значительной мере формально; в отрыве от социально-эстетического и психологического контекста оно производит впечатление скорее «текстурного» казуса, нежели существенной закономерности, и мало что дает для постижения действительного смысла и данных сцен, и данных героев. Примечательно, между прочим, что и сам Вяч. Иванов, ссылаясь в той же статье на подобное же сходство сюжетных схем в прозаических произведениях Андрея Белого (противопоставление двух главных героев — отца и сына), ищет этому обстоятельству не формально-структурное, а главным образом «социологическое и психологическое биографическое объяснение» [32].

О чем все это говорит? Прежде всего о том, что связь между повторяющимися элементами в художественных произведениях и явлениями семиотического порядка значительно сложнее, чем это может показаться с первого взгляда.

В принципе такая связь, несомненно, существует. Народная поэзия, этнография, литература средневековья (с ее сложной системой канонов, символов, мифов), стихосложение дают, как мы видели, немало примеров таких повторяющихся элементов, которые обладают знаковыми свойствами, что и открывает возможности для синхронного анализа, для применения структурно-семиотических методов. Однако и в этих случаях пределы такого анализа отнюдь не безграничны, ибо знаковость, присущая повторяющимся, устойчивым элементам, не исчерпывает их природы, она органически сочетается с образностью. Поэтому даже применительно, скажем, к фольклорным или стихотворным структурам «чисто» семиотические методы, синхрония без диахронии могут дать — и дают на практике — лишь частичный, далеко не всеобъемлющий эффект.

В еще большей мере это относится к тем художественным структурам, где встречающиеся на разных уровнях повторы вообще не обладают сколько-нибудь отчетливо выраженными семиотическими признаками, имеют не знаковую, а образную природу.

Здесь-то и хотелось бы вернуться к работе В. И. Ленина «Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов?», к тому *третьему* моменту, на котором мы прервали наши размышления по поводу критерия повторяемости.

Дело в том, что Ленин, настаивая на принципиальной методологической важности «повторяемости и правильности в общественных явлениях разных стран», вместе с тем подчеркивает глубокую диалектичность марксистской трактовки этого критерия. Без выявления общих, повторяющихся закономерностей невозможен переход от простого описания к обобщению, однако такое обобщение вовсе не означает игнорирования частного, особенного, неповторимого. Строго научный анализ, замечает Ленин, одновре-

---

[32] «Вопросы литературы», 1967, № 10, стр. 120.

менно выделяет то, «что́ отличает одну капиталистическую страну от другой», и исследует то, «что́ обще им всем» [33].

Характерно, как пишет Ленин о «Капитале». Показав, что Маркс «на основании гигантской массы данных» дает анализ капиталистических производственных отношений как определенной системы, причем делает это, «не прибегая ни разу для объяснения дела к каким-нибудь моментам, стоящим вне этих производственных отношений», Ленин тут же замечает: «Таков *скелет* «Капитала». Именно «скелет», который Маркс облекает «плотью и кровью». «Потому-то,— пишет Ленин,— «Капитал» и имел такой гигантский успех, что эта книга «немецкого экономиста» показала читателю всю капиталистическую общественную формацию как живую — с ее бытовыми сторонами, с фактическим социальным проявлением присущего производственным отношениям антагонизма классов, с буржуазной политической надстройкой, охраняющей господство класса капиталистов, с буржуазными идеями свободы, равенства и т. п., с буржуазными семейными отношениями» [34]. «Как живую...» — это сказано об *экономической* структуре общества.

Не с такой ли (если не с еще большей!) диалектической глубиной и всесторонностью, не с таким ли тонким пониманием сложности, неоднозначности явлений до́лжно подходить к структурам *художественным*, где повторяемое и единичное, правильное (в том смысле, в каком применяет этот термин Ленин) и «неправильное», нормативное и отклоняющееся от нормы, социальное и личностное, информативное и эстетическое,— где все это составляет единую, неразрывную целостность?

Так называемая глобальная семиотика не потому вызывает возражения, что она — семиотика, а прежде всего потому, что она глобальна. Сам по себе факт наличия в тех или иных художественных системах знаковых явлений вряд ли может быть оспорен, да и какой смысл его оспаривать. Использование для решения частных задач литературоведения структурно-семиотических методов как методов дополнительных оправданно. Однако глобальная семиотика этим не удовлетворяется, она рассматривает искусство *только* в качестве знаковой системы. По мнению сторонников этой точки зрения, «в художественном литературном произведении описание различных ситуаций (например, описание природы, исторических событий, быта, взаимоотношений людей и т. п.) имеет смысл лишь постольку, поскольку эти описания являются знаками, символами идей, настроений, эмоций, волеизъявлений, симпатий, антипатий, субъективных установок и намерений автора» [35].

---

[33] *В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 137.
[34] Там же, т. 1, стр. 139.
[35] *Д. П. Горский.* От описательной семиотики к семиотике теоретической.— «Вопросы философии», 1969, № 10, стр. 80.

При таком подходе в ущерб художественно-познавательной функции литературы фетишизируется функция коммуникативная, основанная на принципе стихийной конвенциональности. Одновременно недооценивается все специфическое, неповторимое — индивидуальное, национальное, историческое, все то, что не поддается формализации, но без чего немыслимы художественные *открытия*, составляющие «душу живу» всегда неожиданного, вечно обновляющегося искусства.

Такие открытия, по справедливому замечанию М. Б. Храпченко, касаются «социальной жизни людей, внутреннего мира человека, его чувств и стремлений», они отражают «глубинные свойства и тенденции» действительности и по самому своему характеру не могут быть знаками [36].

*

Структурно-семиотическая поэтика не случайно придает столь важное, если не сказать исключительное значение повторяющимся элементам: разве, в конечном счете, не они и оправдывают и обеспечивают применение методов, основанных на формализации художественного творчества? В какой-то степени надежды эти не лишены основания, но именно в какой-то, и притом весьма ограниченной степени. Как мы видели, в искусстве далеко не каждый ряд повторяющихся элементов обладает знаковыми свойствами. Даже там, где подобные свойства обнаруживаются, ими, как правило, отнюдь не исчерпывается природа эстетического феномена. А это подсказывает вывод, что семиотический анализ может иметь в лучшем случае вспомогательное значение, как *один из аспектов* комплексного изучения литературы, не более того. Заветная мечта «точного» литературоведения о нахождении волшебного алгоритма, дающего универсальный ключ к постижению секретов любого художественного явления,— эта мечта иллюзорна.

Сам по себе повтор вовсе не есть главный, а тем более единственный конструктивный принцип построения литературного произведения; даже в структурах с повышенной степенью инвариантности, в фольклоре или средневековой литературе, повторы составляют лишь часть текста, но наиболее заметно это в прозе, особенно на высоком этапе развития реалистического повествования. В. Жирмунский подчеркивал, что характерные черты «сказовой» прозы отчетливо выделяются как раз на фоне таких образцов, которые, как, например, романы Стендаля или Толстого, лишены бросающихся в глаза конструктивных «опор» в виде различного рода повторов. Механическое приложение к такой прозе критерия повторяемости не может дать положительные результаты.

---

[36] «Вопросы литературы», 1971, № 9, стр. 82.

Речь идет именно о *механическом* приложении этого критерия, ибо при выходе за пределы внутритекстовых структур, при движении «по восходящей» — от отдельно взятого произведения к творчеству данного писателя в целом, к поэтике литературных жанров и видов, к таким категориям, как направление, метод и т. д. — явления повторяемости выступают с большей очевидностью, что позволяет вычленить сходные, а иногда и повторяющиеся типологические черты, формулировать общие закономерности.

Дает ли это право рассчитывать на то, что по мере такого укрупнения масштабов «кибернетически-семиотический и математически-статистический подходы» должны приносить все более «весомые результаты»? [37] Я бы не торопился с выводами.

Когда-то А. Веселовский в лекции «О методе и задачах истории литературы как науки» выдвинул свой знаменитый «гипотетический вопрос»: «...Не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это — от третьего?.. Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых?..» [38]. Эти «формулы», «устойчивые мотивы», «исстари завещанные образы» и т. п. — реалии литературного развития, и не будет, по-видимому, ошибкой сказать, что, в известной мере, им не чужды знаковые признаки. Однако, как верно замечает В. Шкловский, даже в тех случаях, когда такого рода повторы в истории художественного мышления совершенно, казалось бы, очевидны, все равно важным остается «не повторение, а несходство, рождаемое опытом нового познания» [39].

Примечательно, что и сам А. Веселовский, отчасти склонный преувеличивать роль повторяющихся мотивов, все же не исключал воздействия на них факторов исторического порядка. Неда-

---

[37] Такого мнения придерживается, например, М. Каган (см: «Вопросы литературы», 1969, № 2, стр. 131). Е. Мелетинский, напротив, считает, что самые серьезные трудности возникают перед структуральной и семиотической теорией как раз «не на чисто лингвистических уровнях, а на более высоких, специфически литературных» (см.: «Иностранная литература», 1973, № 1, стр. 210).

[38] *А. Веселовский.* Историческая поэтика, стр. 51.

[39] *Виктор Шкловский.* Тетива. О несходстве сходного. М., «Советский писатель», 1970, стр. 326.

В сущности к этому же приходит Ю. Лотман, когда предлагает рассматривать неповторимость в искусстве как «функцию определенных повторяемостей» (см.: *Ю. М. Лотман.* Структура художественного текста. М., «Искусство», 1970, стр. 101). Исследователю представляется, что этой формулой он поднимает значение повторяющегося, на самом же деле, акцентируется именно неповторимость, ибо повтор в *новой* функции уже не адекватен самому себе и, строго говоря, перестает быть повтором.

ром приведенная выше (и намеренно прерванная мною) цитата кончается замечанием о том, что «новые комбинации» старых форм наполняются «тем новым пониманием жизни, которое, собственно, и составляет ее прогресс перед прошлым».

Уловить подобные «тонкости» структурально-семиотической компаративистике, хотя она и претендует на роль преемницы школы Веселовского, явно не под силу. Придание универсального значения синхронии при недооценке, если не игнорировании, диахронии; предпочтение «текста» контексту, в особенности историко-социальному; абсолютизация знаковости и связанная с этим плоская, механистическая трактовка критерия повторяемости — с таким методологическим инструментарием трудно рассчитывать на успех в раскрытии подлинной диалектики литературного развития.

Лайош Нирё

ЗНАЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ВНЕТЕКСТОВАЯ СФЕРА

Литература разнообразно и многосторонне связана с жизнью, с разными сферами деятельности человека, образует как бы симбиоз с другими формами человеческого сознания. Ввиду многообразия и сложности этих широких, разветвляющихся взаимосвязей исследователи, стремясь уловить своеобразие литературы, нередко оказывались на ложном пути и вследствие этого упускали из виду важнейшие черты литературы, ее специфические законы. Это, естественно, сказывалось и в определении предмета исследования, и в методологии. Мы не хотим сказать, что если литературовед занимается изучением внешней сферы литературы, то он из всего объема литературных явлений заведомо берет лишь какие-то несущественные или даже вовсе не существующие элементы. Не будем утверждать и того, что исследование внешних факторов литературы — совершенно бесполезное дело. В то же время можно с уверенностью сказать, что сам выбор предмета и материала исследования, равно как и используемый в таких случаях метод, заранее обрекает литературоведа на то, что он окажется в стороне от сущностных черт и признаков литературы. Нередко можно наблюдать, что в подобных работах от литературного произведения остается только заголовок. В таких случаях из целостного произведения исследователи вырывают и анализируют лишь какую-то часть, причем и здесь в центре внимания оказывается не объективное эстетическое своеобразие, а элементы так называемого содержания (по сути дела лишь тематические компоненты содержания), которое трактуется как исторический, социологический, психологический, языковый и т. п. документ. В итоге исследование проходит мимо того ядра, того внутреннего сущностного начала, которое как раз и делает литературное произведение литературным произведением.

Для того чтобы литературоведение действительно стало наукой, прежде всего нужно точно определить его предмет и сконцентрировать на нем внимание. Долгий путь пришлось пройти литературоведению, пока его представители начали рассматривать литературу как особую, автономную сферу, изучать ее специфические черты, ее закономерности, обращаясь непосредственно к литературному произведению. Из триединой системы литературных коммуникаций (писатель — произведение — читатель) было выделено самое доступное, объективное, «эмпирическое» звено — литературное произведение, которое и стало главным объектом изучения. Поместив литературное произведение в фокусе своего

внимания, литературная наука тем самым сделала в своем развитии очень важный, имеющий эпохальное значение шаг.

То обстоятельство, что литературоведческий анализ сосредоточился на художественном произведении, уже заключало в себе предположение, что литература обладает самостоятельным бытием, относительной автономностью развития и собственными законами, определяющими ее существование. Если толковать литературу подобным образом, то отдельное произведение внутри этой системы оказывается таким объективированным и прочным образованием, конкретные специфические черты которого могут быть обнаружены и описаны лишь в пределах данного редуцированного объекта. Произведение — в том более узком понимании, которое сообщают ему приведенные выше пояснения,— представляет собой завершенное и замкнутое образование, структурное целое. Если подходить с такой точки зрения, то отношение между частями произведения и произведением в целом образует сложный и нерасторжимый комплекс. Понимание произведения как структурного целого означает также, что эстетическое значение произведения — не просто механическая сумма его частей. Подобный подход дает возможность увидеть функции отдельных частей и выделить те специфические элементы, которые играют решающую роль в эстетическом воздействии произведения. Несомненно, концентрация всего внимания на самом произведении оттесняет на задний план — по крайней мере до определенной степени — генетический аспект, то есть историю и предысторию создания, а также факты дальнейшей жизни произведения: восприятия, интерпретации, влияния, всей его «биографии». И тем не менее, даже понимая это, мы не можем утверждать, что, сокращая объект исследования, сводя его только к произведению, мы затрудняем понимание его общественных функций и значения литературы; напротив: такой подход дает возможность взглянуть на произведение как на один из важнейших факторов активной, динамичной системы литературных коммуникаций.

На протяжении минувших десяти — пятнадцати лет сформировалась и стала ясно осознанной потребность сделать литературоведение наукой. Некоторых исследователей уже не удовлетворяло и то, что литературное произведение оказалось в центре внимания: считали, что подобный подход оставляет еще слишком много возможностей для субъективной трактовки; искали такие сугубо литературные явления, которые сделали бы возможным объективный научный анализ. Общий прогресс науки создал условия для этого; теория информации, теория коммуникаций стали базой для перехода литературной науки на новый уровень объективности. В литературоведении, в исследовании литературных явлений критериям объективности и точности в наибольшей степени удовлетворяли проблемы, связанные с категорией литературного текста. При этом текст понимался как такое взаимосвязанное единство, такое образование, в котором сообщение, информация, эстетиче-

ское содержание привязано к компонентам материального, физического характера и образует с ними единый организм. Превращение литературного текста как конкретного, оригинального объективного явления в единственный объект литературного анализа отвечает духу семиотики. Ведь семиотика, или наука о знаках, рассматривает знак как такое образование, в котором информация, сообщение, значение образует взаимосвязанное единство с материальным носителем. Подобным же образом сообщение, содержащееся в литературном тексте, его значение находится в неразрывном единстве с материальным носителем.

Семиотика видит в знаке такое явление, которое сплавляет знаковое средство и значение в нерасторжимый комплекс. Знаковые средства: звук, цвет, форма и т. д.— останутся заурядным материалом, если не войдут в коммуникационную систему человека, если не будут служить целям передачи информации, то есть если не станут носителями значения. Любое, даже самое отвлеченное значение привязано, вне всякого сомнения, к знаковому средству. Значение не может существовать и не может возникнуть без знакового средства, оно неизбежно — часть знака, или, точнее, знакового соотношения. Семиотика воспринимает литературный текст как знак — такой знак, который порождает определенное соотношение между знаковым средством и значением. По отношению к специфике литературы вообще это выражается в том, что значение литературного произведения, его эстетическое содержание, тоже не является «независимой сущностью»: оно связано с «материальным», «объективным» средством, носителем значения.

Таким образом, семиотика делает различие между литературным произведением и литературным текстом. В свете этого различия литературный текст представляет собой зафиксированное с помощью языковых средств, обладающее значением, не способное изменяться явление, не зависящее от тех толкований, которые накладываются на него в ходе истории. Однако верно и то, что если считать текст единственным предметом объективного исследования, то текст превращается как бы в автономное явление. Такая принципиальная посылка побуждает анализировать лишь собственный внутренний мир текста, вследствие чего текст резкой границей отделяется от внешних факторов. Напрашивается, таким образом, вопрос: в каких отношениях литературный текст находится с внешним миром? Как можно объяснить и оценить его социальные функции, то есть его отношение к действительности? Существует ли связь между текстом и нетекстом? Эти вопросы во всем их значении встают при описании, анализе, раскрытии смысла как литературного произведения, так и литературного текста.

Значение литературного произведения неотделимо от текста; более того: значение является неотделимой частью текста, одним из «компонентов» текста. В этом смысле литературный текст —

это замкнутый мир, определенная система знаков, сложное производное значение. Значение литературного текста можно раскрыть путем анализа элементов, составляющих текст. Для раскрытия значения необходим анализ знаковой системы текста как самостоятельного образования. Однако в поисках значения необходимо найти также связь внутренних элементов текста с внешними: к этому нас побуждают отнюдь не факторы, лежащие вне текста, но желание найти полное значение внутритекстовых элементов. В этом и только в этом смысле мы говорим, что литературный текст сам по себе недостаточен для раскрытия полного значения и прежде всего эстетического значения его элементов. В этом случае понятие «нетекста» должно обладать точно определенным содержанием, стать объектом исследования, поддающимся описанию и систематизации. В понятие «нетекста» мы включаем все те явления, которые непосредственно связаны с текстом, образуют с ним одну среду, одну систему.

Литературный текст складывается из различных внешних элементов, происходящих из внелитературной сферы. Элементы текста литературного произведения выбираются из определенной среды нетекста (разговорный язык, история, различные явления общественной жизни, деятельность человека, его эмоциональный мир и т. д.) и, подвергшись эстетической трансформации, определяемой внутренними законами литературного текста, занимают свое место в литературном произведении, образующем особую, самостоятельную систему. Элементы, попавшие в произведение, преобразуются в соответствии с внутренними законами литературного текста и в результате обособляются от внетекстовой среды. Однако связь их с «внешним миром» не оказывается бесследно утраченной: напротив, внутренние текстовые элементы, образовавшиеся из элементов внешних, и в дальнейшем притягивают ту сферу, из которой они происходят. Установление связей между внутренними и внешними элементами текста происходит в последней фазе коммуникационного процесса — в ходе декодирования (не физически, не материально, а в психической сфере; но, естественно, это установление связей не является чисто психическим явлением; оно опирается на объективные факторы).

Совокупность литературного текста и связанных с ним внешних элементов мы называем парадигматической осью произведения. В известном смысле это необходимое условие для понимания и описания семантической системы произведения. Задача генетического литературоведческого исследования (социологического, психологического, этического, историко-литературного и т. п. подходов) при анализе литературного текста сводится к реконструкции внутренних и внешних связей (например, источников исторического романа, в лирическом стихотворении — впечатлений автора или вообще биографических моментов произведения) между элементами для раскрытия значения текста. Подобная реконструкция не является прямой задачей анализа литературного

текста, поскольку такой анализ выходит за рамки текста. Но так как элементы текста образуют противоречивые парные отношения с внешними элементами, то они втягивают в анализ и эти, непосредственно связанные с текстом элементы, исключительно для раскрытия значения элементов текста.

Значение — неотчуждаемый фактор знакового соотношения. То, что не обладает значением, не является и знаком. Вступая друг с другом внутри текста в различные отношения, обладающие значением знаки порождают некое новое значение. С другой стороны, именно значение делает возможным соединение элементов в знак. Если из сочетания элементов не возникает нового значения, то нельзя говорить и о новом знаке. Значение появляется на различных уровнях соединения элементов, то есть может возникать из сочетания как «малых», так и, на другой ступени, «больших» знаков (мы исходим только из внешних признаков: «малый знак», например, соответствует одному слову, одному предложению, а «большой знак» — пейзажу, описанию события и т. д.).

Возьмем в качестве примера две метафоры: «наглый свет» и «холодный поцелуй». В обоих случаях соединяются по два знака, из столкновения их «высекается» новое значение. В обоих случаях это значение нельзя отделить от сочетания двух слов. Значение это не существовало, пока элементы метафоры не были соединены вместе. После возникновения значения оба знака в приведенных выше метафорах превратились в нерасторжимый взаимосвязанный комплекс, так как никакое сочетание других элементов, никакое другое слово (знак) не способно создать то же самое значение. Однако если два объединенных вместе знака не породили в мозгу читателя нового значения, то нельзя говорить и о новом знаке. Возможен и такой случай, когда тот или иной интерпретатор оказывается неспособным связать данные знаковые средства, а поэтому не может воспринять новое значение; в этом случае метафора будет казаться ему бессмысленной, нелогичной, в конечном счете «ложной». Подобные случаи и заставляют заниматься вопросом: каким образом действует и какова та конвенция, которая позволяет создавать из сочетания знаков новое соотношение знака-значения.

Соединение элементов в метафоры и получение таким путем нового значения — это лишь один способ образования знаков из простых элементов или даже из целых слоев литературного текста. Создание нового значения — в этом заключается функция объединения элементов в произведении; но, с другой стороны, значение — это то, что превращает элементы в целостное единство знакового средства и значения, то есть в знак. Из сочетания многих знаков создаются сколь угодно широкие и сколь угодно сложные знаковые единства (то есть комплексы знаковых средств и значений). Само литературное произведение — единый целостный знак, который складывается из знаковых средств (то есть из

текста) и значения. Из взаимосвязей, из сочетаний элементов текста возникает значение; в свою очередь, значение — условие единства текста. Таким образом, с этой точки зрения художественное произведение — знак, его значение неразрывно связано с текстом, то есть активная конвенциональность, объединяющая знаковые средства и значения, вступает в силу именно на этой ступени. Эта активная конвенциональность вступает в силу тогда, когда речь идет о принятии (кодификации, возведении в норму) или, наоборот, неприятии каких-либо, не использованных до сих пор новых слов, новых стилевых признаков, новой тематики, новых композиционных решений. Этим, в частности, объясняется тот факт, что можно по-разному толковать одно и то же произведение.

Идейный компонент литературного произведения — значение — читатели толкуют неодинаково потому, что составные элементы литературного произведения могут объединяться на основе разных принципов. Принципы эти, разумеется, дифференцируются и варьируются в зависимости от отношения читателя (интерпретатора) к действительности, от его вкуса, эстетического чутья, от его мировоззрения, от темперамента, даже от чисто биологических особенностей. Вследствие всего этого формируются различные системы элементов — и возникают разные значения текста.

Раскрытие значения текста — часть эстетического толкования художественного произведения. Анализ системы значений литературного текста может и непосредственно затрагивать определенные аспекты отношений между произведением и действительностью.

Сделанные выводы уже дают возможность заметить, что в тексте мы находим внутреннее значение, которое обнаруживается в процессе декодирования текста. Вопрос мы здесь несколько упрощаем. Однако нельзя сомневаться в том, что значение произведения как эстетического явления не может исчерпываться анализом текста, взятого изолированно от общественной жизни или, по крайней мере, от жизни искусства. Раскрывая значение литературного произведения, необходимо вскрыть и проанализировать связь литературного текста с внетекстовой сферой.

Знаки попадают в литературный текст, уже обладая определенным значением. Составляющие значения использованных в произведении знаков уходят корнями в коммуникационную систему человека, то есть порождены общественными условиями; в произведение же они входят таким образом, словно являются естественными образованиями, а знаковое средство и значение испокон веков существовали вместе. Попадающие в произведение знаки обладают словарным значением, то есть таким отношением знакового средства и значения, которое конвенционализировано систематической практикой человека и тем самым прямо и однозначно объективизировано. Отношение между словарным значением

попадающих в литературный текст элементов и тем значением, которое они приобретают в произведении, вносит в значение литературного текста напряжение, создает противоречивое равновесие. Словарное значение знаков является необходимым условием, без которого внутритекстовое значение не может возникнуть. В свою очередь, внутритекстовое значение рождается из взаимовлияния словарного значения и значения других, соседних элементов, однако таким образом, что словарное значение играет подчиненную роль, хотя новое внутритекстовое значение и не могло бы появиться без словарного значения.

Под словарным значением, повторяем, мы имеем в виду кодифицированное (конвенциональное) соотношение знакового средства и значения. Словарное значение знаков в принципе тождественно для всех людей. Можно отметить, что словарным значением обладают не только слова как простейшие знаки, но и большие знаки. Применительно к последним словарное значение выражается в том, что их главные составные элементы известны и тождественны для всех читателей без исключения. В этом смысле обладают словарным значением стилистические особенности, символы, аллегории, тематические единицы (описания социальных явлений, исторических событий), человеческие характеры и т. д. Все эти знаковые комплексы входят в литературный текст со своим собственным значением; но в контексте произведения, под воздействием других элементов, с которыми они связаны, словарное значение этих элементов оттесняется на задний план, они приобретают новое значение или становятся исходной базой для формирования нового значения. Словарное значение, конечно, не исчезает бесследно: оно участвует в создании нового значения, становится его частью. Появившийся же новый знак (единство знакового средства и значения) является уже функцией от коммуникационной конвенциональности, то есть знак этот создает условия и основу для новой конвенциональности. Так рождаются новые знаки, которые становятся знаковыми носителями, опорными столбами текста.

Таким образом, литературный знак появляется на базе его собственной конвенции. Каждая коммуникационная система придает знакам некоторое определенное значение. Даже в пределах одной эпохи может существовать несколько отличающихся друг от друга коммуникационных систем, обладающих собственными системами кодов, моделей, знаков. База конвенциональности еще в большей степени различается в разных культурах (например, в литературах Европы и Азии) и тем более в культурах, в системах коммуникации разных эпох. В эпоху классицизма Шекспира, например, воспринимали иначе, чем в эпоху романтизма. Различие оценок коренится, в частности, и в изменении характера конвенциональности. С изменением характера коммуникационных конвенций, кодов и норм изменяются также литературные коды и нормы, по-иному воспринимаются компоненты значения знаков,

так что значение литературных произведений в целом может сдвигаться, переосмысляться. Можно заметить, что такое творческое воздействие конвенций на литературный текст проявляется не на уровне словарного значения знаков (то есть функция литературы заключается не в создании слов, языковых знаков), а на той ступени, где значение вновь становится явлением идейного порядка, то есть таким явлением, для выяснения и определения которого необходимо возникновение соответствующей конвенции, причем на том уровне, где создается новое отношение знакового средства и значения, где творится новое. Во взаимоотношениях между словарным значением и новым, рождающимся в произведении идейным значением и таится динамика значения литературного текста, которое может меняться в определенном диапазоне взаимосвязей, существующих между литературным произведением и действительностью. Раскрытие значения литературного текста может производиться двумя способами. Один из них — это анализ внутреннего значения литературного текста (то есть самостоятельного значения элементов текста — знаков, с одной стороны, и значения, которое создается взаимоотношениями между элементами текста — знаками, с другой). Для выявления внутреннего значения достаточно вскрыть взаимоотношения, взаимосвязи между элементами произведения; в этом случае нет необходимости сопоставлять их с внешними, внетекстовыми явлениями. Конечно, «чистого» внутреннего значения не существует, так как для того, чтобы понять подавляющее большинство элементов текста, необходимо обращаться и к внетекстовой сфере.

Другой способ анализа значения литературного произведения сознательно ориентируется на исследование взаимосвязей между текстовыми и внетекстовыми явлениями. Изучение связей между литературным текстом и внетекстовой сферой предполагает такой анализ, в ходе которого литературный текст помещается в рамки более широкого контекста. Такой подход не отрицает органического единства литературного текста, но в то же время рассматривает этот текст как часть некоего большего «текста» или даже какой-то широкой семиотической системы. Связь элементов произведения с внетекстовой сферой очевидна — уже по той причине, что элементы текста, начиная от слова и кончая более крупными знаками (описание пейзажа, герой, историческое событие), складываются из внетекстовых элементов. Все эти слова, явления, тематические единицы попадают в произведение, подчиняясь законам эстетической трансформации, то есть занимают свое место в произведении уже в преображенной форме. В то же время они не отрываются полностью от той среды, откуда они взяты. В этом смысле мы вправе говорить о парадигматической оси произведения. Эта ось связывает внутреннюю сферу произведения с его внешней сферой.

Внутренние и внешние элементы произведения образуют пары противоречиво связанных явлений: это литературный язык и не-

литературный язык, литературный факт и нелитературный факт, произведение и непроизведение, а также, в более широком плане, литература и нелитература. Констатация этого факта играет весьма важную роль; при этом становится ясным, что элементы, попавшие в произведение, претерпели трансформацию, то есть во внутренней сфере произведения у них появилось новое значение. Нельзя исследовать связь элементов текста с внешними элементами, если не принять во внимание, что внешние элементы, попадая в произведение, испытывают определенные изменения. А отсюда, в частности, следует, что элементы (знаки) текста получают свое значение из произведения в целом, а не из конфронтации с внешними элементами. Таким образом, подлинное их значение может быть раскрыто лишь при том условии, что к ним подходят со стороны коммуникационных функций всего произведения в целом.

Перевел с венгерского Ю. П. Гусев

Б. С. Мейлах

ОБ ИЗУЧЕНИИ ПРОГРЕССА ИСКУССТВА

(Методологические заметки)

«Существует ли художественный прогресс? Не является ли приложение понятия «прогресс» к сфере искусства чем-то схоластическим и надуманным?» — эти вопросы, с которых М. Б. Храпченко начинает свою статью «О прогрессе в литературе и искусстве» [1], приходится слышать часто. М. Б. Храпченко решительно отвергает мнения скептиков. Он напоминает, что «проблема прогресса в общественной жизни и в искусстве давно уже, начиная с эпохи Просвещения, занимает научную, философскую мысль. В разные исторические периоды она освещалась по-разному. В XX веке тема эта приобрела особую остроту» (288). Острота вызвана и сложными процессами развития современного искусства, и спорами о новаторстве действительном и мнимом, и полемикой о судьбах и значении художественного наследия.

Для исследования проблемы прогресса в искусстве необходимо выдвинуть определенные методологические принципы. И поэтому вполне естественно, что статья М. Б. Храпченко прежде всего — методологическая. Она намечает ряд верных исходных теоретических предпосылок изучения проблемы и дает основу для дальнейшего ее обсуждения.

Зачастую даже те теоретики, которые склонялись к признанию прогресса в искусстве, пользовались доказательствами, которые способны лишь подкрепить мнение скептиков. Винкельман, заслуги которого в истории искусства так велики, считал, как это ни парадоксально, критерием движения в художественном творчестве степень близости к идеалу античности. В XIX в. предпринималось немало попыток формалистического или механистического истолкования этой проблемы. Все они обнаружили свою несостоятельность. Стремясь избежать субъективизма, выдвигали в качестве объективных критериев прогресса достижение художниками такого эффекта восприятия произведения, когда оно «дает нам максимум возбуждения при минимальной усталости или трате энергии» [2]. Современным исследователям, разумеется, чужды подобные взгляды, но с неверным подходом к проблеме приходится нередко встречаться.

---

[1] В кн.: *М. Б. Храпченко.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., «Советский писатель», 1970 (Далее цит. по этому изданию с указанием страниц в тексте).

[2] *К. Гильберт, Г. Кун.* История эстетики. Перевод с английского. М., ИЛ, 1960, стр. 568.

В статье М. Б. Храпченко критикуются попытки новейших вульгарных социологов рассматривать прогресс искусства в прямой зависимости от изменений в социальной жизни: на самом деле здесь и более сложные зависимости, и неравномерность развития искусства по отношению к развитию общества.

Ошибочны представления о прогрессе искусства как обусловленном лишь «внешними» общими обстоятельствами в истории культуры. Пожалуй, в наиболее обнаженной форме такая точка зрения изложена Н. Парсадановым, который утверждал: «...не степень гениальности художника является показателем прогресса. Сравнение здесь должно вестись в других масштабах, включая в поле зрения все стороны литературно-художественного прогресса, важные особенности культурного развития» [3]. Отвергая подобного рода взгляды, М. Б. Храпченко пишет о процессах развития искусства: «В каких бы формах эти процессы ни протекали, они в подавляющей своей части представляют собой результат индивидуальных исканий и завоеваний художников» (301). Действительно, только не принимая во внимание законы художественного творчества, можно думать, что возможен «внеиндивидуальный» прогресс в искусстве, не зависящий от одаренности художника, от его способности открывать новое, создавать образы, отражающие непрерывно развивающуюся жизнь и окрашенные неповторимым индивидуальным своеобразием.

М. Б. Храпченко прав, возражая также против «момента долженствования» в таких определениях. Нормативные требования, налагаемые на процессы развития искусства, глубоко чужды принципам историзма. Действительно, априорное конструирование критериев прогресса может привести только к искажению картины поступательного движения искусства. Только объективный сравнительный анализ различных периодов его истории позволит обнаружить линии — прогрессивные и регрессивные, причем эти линии редко проявляются в «чистом виде»: новаторские завоевания часто соседствуют с пережитками устаревших, ставших консервативными в новых исторических условиях идей, методов и форм. И еще одно важное обстоятельство: критерии прогресса искусства никак нельзя отождествлять с критериями ценности творчества того или иного писателя или художника. Каждая эпоха искусства отражает в целом определенный общий уровень художественного мышления, но художники, создавшие вершинные, в пределах данной исторической эпохи, произведения, вместе с тем всегда ставили и проблемы общечеловеческие, они опережали свое время и «прорывались в будущее». Гениальность Шекспира, Гете, Пушкина раскрывается теперь глубже, их творчество понимается теперь вернее, полнее, чем в прошлые века.

Изменения в социальной жизни способствуют познанию в ис-

---

[3] *Н. Парсаданов.* О поступательном характере развития искусства. М., «Советский художник», 1964, стр. 63.

кусстве прошлых эпох все новых сторон. Так, при восприятии античности долгое время внимание привлекали лишь те стороны, которые связаны с идеалами гармоничной уравновешенности, умиротворенной просветленности как высшей красоты. Но наступил XIX век, век непримиримых противоречий, трагических диссонансов, и в поэзии античности увидели также совершенно другие стороны (у нас одним из первых в такой интерпретации античности был Батюшков в своих «Подражаниях древним»). Сравнительный анализ восприятия классиков в прошлом и настоящем дал бы много ценного материала для теоретического осмысления проблемы прогресса в искусстве, связанного с изменением репутаций его представителей. Ведь само понятие прогресса требует дифференцированного применения. Есть классики, роль которых в прогрессе искусства была на определенных исторических этапах весьма значительной, но чьи произведения в дальнейшем представляли интерес преимущественно для специалистов (к ним относится, к примеру, А. Д. Кантемир — один из основоположников русского классицизма, сыгравший в свое время большую роль и в развитии сатирического направления). Таким образом, при изучении прогресса в искусстве приходится применять различные «точки отсчета», учитывая особую роль «нетленных творений», остающихся на «фильтре времени», доставляющих и сегодня высокое эстетическое наслаждение. В таком анализе большое место должен занять фактический материал, раскрывающий жизнь художественного произведения в прошлом и настоящем,— восприятия его читателями, зрителями, борьбы вокруг него представителей различных направлений общественной и эстетической мысли [4].

При всей относительности и изменчивости ценностных критериев на протяжении истории искусства все же проявляется движение к определенному эстетическому идеалу. Если взглянуть на эту историю в «вертикальном разрезе», то вырисовываются ступени постепенного проявления наиболее существенных качеств искусства. Сквозь противоречия, свойственные тем или иным крупнейшим направлениям, развивались линии, которые вели к все более полному воплощению самых драгоценных свойств искусства — его познавательной и преобразующей роли, его коммуникативной функции, его особой образно-эстетической природы, его способности синтезировать в гармоническом единстве «мысль» и «чувство». При этом происходило постоянное расширение возможностей включения в «орбиту» художественного творчества новых и новых сфер окружающей человека действительности и его внутреннего мира. В искусстве все полнее проявлялось стремление к народности, в своих передовых направлениях оно демократизировалось, и на более развитых стадиях выдвигались в качестве одной из важнейших задач изображения жизни, судеб, чаяний со-

[4] См.: «Художественное восприятие», сб. 1. Л., «Наука», 1971.

дальных низов. Сохраняя свою специфику, художественное творчество ассимилировало такие темы и идеи, которые когда-то считались «запретными», противоречащими «изящному вкусу» (например, в эстетическом кодексе Буало). Все богатство истории и современности, разнообразие наций, бесконечная сложность характеров, интеллекта и психики человека стало достоянием искусства в итоге его многовекового развития. Конечно, эти качества проявлялись в истории искусства неравномерно. Те или иные художественные направления воплощали лишь определенные стороны общего процесса художественного развития, причем зачастую в противоречивом сочетании со сторонами и тенденциями консервативными или в борьбе с ними.

Одним из наиболее убедительных доказательств этого (как и правомерности самого понятия прогресса искусства) был бы анализ переоценки ценностей великими художниками в процессе создания новых художественных систем. Пушкинская художественная система в ее высших достижениях, несомненно, является одним из ярчайших образцов воплощения такого идеала искусства, тех его качеств, о которых мы упоминали выше. В этой системе полифункциональность искусства выражена во всей полноте: его роль в познании жизни, «исследовании истины», широта отражения действительности, его эстетическая природа, гармония «идеи» и «образа», «воображения» и точного воспроизведения жизненных явлений и т. д. В оценках истории литературного развития Пушкин исходил именно из этих критериев, и такие его оценки по существу являются и критерием движения искусства. Он разграничивал «временное» и «вечное» в творчестве писателей прошлого и, считая, что «произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны», вместе с тем подвергал «египетскому суду» (по его собственному выражению) репутации, которые в его время считались незыблемыми [5]. Он признавал, что «Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии», что произведения Расина и Кальдерона «составляют вечный предмет наших изучений и восторгов». Но подходя к классицизму как системе, основанной на «боязливых правилах», ориентированных на «утонченные вкусы», он считал ее отжившей и в своих характеристиках ее говорил о разнице между «трагедией народной, шекспировой и драмой придворной, расиновой» (XI, 178).

С позиций историзма рассматривал он и вклад русских поэтов XVIII в. в общее движение литературы и те стороны их поэзии, которые с точки зрения дальнейших успехов поэтического творчества, с высот нового эстетического идеала оценивал довольно сурово. Гордясь Ломоносовым как «первым нашим университетом» (XI, 249), считая, что слог Ломоносова «ровный, цветущий и живописный», он отмечал, что стихотворство было для

[5] См.: *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч. в 16-ти томах, т. VI. М.— Л., Изд-во АН СССР, стр. 541; т. XI, стр. 89 (Далее цит. по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы).

него все же «иногда забавою, но чаще должностным упражнением»: «...мы напрасно искали бы в первом нашем лирике пламенных порывов чувства и воображения» (XI, 32—33). Пушкин наследовал все лучшее из поэзии Державина, но опять-таки судя о ней с высоты нового этапа литературного развития, писал: «Кумир Державина, 1/4 золотой, 3/4 свинцовый, доныне еще не оценен» (XIII, 175), «читая его, кажется, что читаешь дурной вольный перевод с какого-то чудесного подлинника» (XIII, 182). Для трактовки Пушкиным процессов движения литературы характерно также то, что он видел некие общие «сквозные линии», казалось бы, во враждебных художественных направлениях: так, во французском классицизме он отмечал «все романтические элементы, облеченные в строгие формы классические», а в новейшей современной поэзии французских романтиков — «элементы классицизма французского» (XI, 67). А размышляя о будущем народной драмы, он связывал ее с коренными изменениями в жизни «для того, чтобы она могла расставить свои подмостки, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий» (XI, 180). Это относилось уже к размышлениям о прогрессе в искусстве будущего...

Интереснейшие суждения на эти же темы (разумеется, в других, но часто эквивалентных нашим, терминах) мы найдем в критическом наследии многих представителей русской и мировой литературы. Их суждения должны быть внимательно учтены при восстановлении реальной картины непрерывного новаторства, непрерывного движения искусства в борьбе с устаревшими художественными тенденциями.

*

Вопрос о прогрессе искусства важен не только сам по себе, но и для построения истории литературы, для изучения различных ее этапов. Здесь возникают многие трудности, в частности, связанные с неудовлетворительностью понятийного аппарата литературоведения. Искусство Ренессанса, классицизм, романтизм обычно именуются направлениями. Сколь ни подчеркивается «преемственность направлений», каждое из них все-таки большей частью предстает как нечто подобное замкнутой монаде. В. Кожинов не без сарказма критикует литературоведов, которые, придерживаясь общепринятого понимания направлений и вместе с тем ощущая, что своеобразие крупнейших писателей «не влезает» ни в одно из них, обнаруживают в их творчестве черты всех возможных направлений. Так, «в России самые противоречивые принципы, оказывается, мирно уживались в творчестве одного писателя...» [6]

---

[6] *В. Кожинов.* О принципах построения истории литературы.— В кн.: «Контекст 1972. Литературно-теоретические исследования». М., «Наука», 1973, стр. 277, 278.

Следует добавить, что при освещении творческих принципов того или иного писателя утвердившееся мнение о принадлежности к определенному литературному направлению является чаще всего решающим.

Подобные несообразности можно было бы, как мне представляется, устранить на путях исследования художественных систем как динамических процессов.

Несколько слов о новых возможностях методологии изучения таких систем.

Понятие системы стало теперь одним из фундаментальных понятий всей современной науки. Системный подход рассматривается как единое направление в развитии современного познания закономерностей любых явлений особой сложности.

У нас интерпретация общей теории систем основана на завоеваниях диалектико-материалистического метода исследования сложных объектов. В свете достижений науки XX в. выдвигаются интереснейшие и высокоактуальные задачи, в числе которых разработка логики и методологии системного исследования; соотношения, связи и взаимодействия множества элементов, составляющих систему; разнокачественность и соподчинение элементов в целостном объекте; прямая и обратная связь свойств и элементов целого; функционирование и закономерности преобразования системы, ее динамика. Здесь названы лишь некоторые из большого круга вопросов общей теории систем, которая единодушно оценивается как метанаучная дисциплина с широчайшим спектром применения в области и естественных и гуманитарных наук [7].

Возможности применения общей теории систем в литературоведении весьма перспективны. В частности, методологическую ценность представляет интерпретация художественной системы как множества связанных между собою элементов, составляющих не конгломерат, а определенное целостное образование. Весьма плодотворны также логико-методологические принципы изучения развития различных систем в «горизонтальном» и «вертикальном» исторических разрезах [8]. Согласно одной из основ междисциплинарной системной методологии любая система, как правило, представляет собой компонент другой системы «более высокого порядка», так же как возможно и обратное соотношение. С этой точки зрения, та или иная художественная система, например классицизм, романтизм, реализм, представляет собой особое взаимодействие элементов «более высокого порядка» [9], а именно — худо-

---

[7] См.: «Проблемы методологии системного исследования». М., «Мысль», 1970; ежегодники «Системные исследования». М., «Наука», 1969—1972 гг.

[8] Подробнее об этом в моей статье «К определению понятия «художественная система».— В кн.: «Philologia. Вопросы языкознания и литературоведения. Сборник памяти акад. В. М. Жирмунского». Л., «Наука», 1973.

[9] Разумеется, эта терминология («высокий порядок», «низкий порядок») в применении к искусству не имеет оценочного значения, а выражает лишь определенное логическое соотношение систем.

жественного мышления как такового. При этом каждая из трех упомянутых систем характеризуется определенным типом связей идеи и образа, конкретно-чувственных и аналитических элементов творчества: первая система, классицистическая,— перевесом идеи над образом; вторая, романтическая,— приматом чувственной и эмоциональной окраски изображения при относительно слабой аналитической и обобщающей тенденции; третья — реалистически-синтетическим единством конкретно-чувственных и аналитических элементов творчества (при этой классификации речь может идти, конечно о *преобладающей тенденции* в данной системе).

Такой подход позволит избежать противоречий, с которыми сталкиваются историки литературы, когда исходят из традиционных представлений о направлениях, их необычайно быстрой смене, «угасании» и т. п. В истории искусства зрелых периодов всегда наличествовали все те элементы, которые, будучи синтезированными в определенную систему, образовали один из тех трех типов художественного мышления, о которых мы говорили выше. В эпоху крестовых походов (XI—XIII вв.) и рыцарства содержались существенные романтические элементы, которые затем, будучи развитыми и обогащенными, вошли в романтическую поэзию конца XVIII — начала XIX в. Классицизм в русской литературе первой четверти XIX в. уже не имел сколько-нибудь видных представителей, но такие черты его, как рационалистический отрыв «идеи» от образа, догматическая дидактика, иллюстративность, предзаданность замысла и т. п. в качестве элементов продолжали долго существовать (а у некоторых современных писателей проявляются и теперь), но их критиковали под видом «пережитков классицизма», который давным-давно умер. Изучение же художественного мышления как процесса в соотношении с социальными факторами, обусловливающими развитие искусства, и с индивидуальным своеобразием того или иного писателя позволит избавиться от такого подхода, при котором живая динамика творчества часто представала как причудливое совмещение тенденций, свойственных самым различным направлениям, а изучение проблемы прогресса искусства замыкалось историей их смены.

Следует заметить, что системный подход — это подход комплексный, на стыках литературоведения, истории, философии, эстетики, психологии.

*

В этих заметках высказаны некоторые соображения, возникшие в связи с упомянутой работой М. Б. Храпченко о прогрессе искусства. Доказательства, приведенные им в защиту актуальности проблемы и возможностей ее объективного исследования, вполне убедительны. Эта проблема действительно «стучится» в дверь современной науки о литературе.

Н. И. Балашов

ПОНЯТИЕ ДИАХРОНИИ КОНТЕКСТА

(Сравнительное литературоведение и структурный анализ)

Сравнительное литературоведение может быть определено как наука о широко понимаемых контекстуальных связях и взаимодействиях произведений и их систем. Если речь идет не о контактном, а о типологическом сравнительном анализе, тогда можно говорить также о связи с моделируемым широким контекстом, то есть в данном случае по ясной аналогии с пока мало плодотворной абстракцией «la littérature possible»[1] может быть предложена более научно перспективная: «le contexte possible». Однако сближение сравнительного литературоведения со структурным анализом наталкивается на принципиальные трудности. Синхронный подход к тексту теоретически может рассматриваться лишь как частный случай. Текстология на современном этапе определяется как «наука, изучающая историю текста произведения»[2]. Применительно к сравнительному литературоведению, имеющему дело с широким контекстом, то есть с группой произведений, которые воздействуют на данное произведение и взаимодействуют с ним и между собой (выступают в протяженном по времени процессе), обращение на известном этапе исследования к истории этих текстов и их взаимодействия — к диахронии контекста — является необходимым условием.

Между тем в литературоведческом структурализме преобладает синхронный анализ изолированного не только от временных, но также и от пространственно-контекстуальных связей текста (le texte clos). Наряду с видимыми и с кажущимися достоинствами (связанными с ограничением, с «конечностью» задачи, позволяющим применять относительно точный метод исследования) такой подход не только имеет принципиальные методологические пороки, но и на уровне практики противоречит тенденциям современного читательского подхода. Художественная литература во вторую половину XX в. не только у нас, но и в западных странах (если речь не идет о примитивных категориях «массовой литературы», где контекстуальность обеспечивается однообразной серийностью, а связь с определенной действительностью — в данном случае с поверхностным слоем современной жизни —

---

[1] *T. Todorov.* Poétique.— *O. Ducrot, T. Todorov, D. Sperber, M. Safouan, F. Wahl.* Qu'est-ce que le structuralisme? Paris, 1968, p. 102.

[2] См.: *Д. С. Лихачев.* Основные прицицы исследования памятников древнерусской литературы.— В кн.: «Текстология славянских литератур». Л., 1973, стр. 219. Более подробно см.: *Д. С. Лихачев.* Текстология. На материале русской литературы X—XVII вв. М.— Л., 1962.

выступает упрощенно наглядно) нуждается в соотнесении с определенным контекстом. Опыт, например, такого издательства мирового значения, как Галлимар, в большом диапазоне от «Библиотеки Плеяды» до копеечных «Ливр де пош», показателен. Даже книги дешевой карманной библиотеки, чтобы они продавались, нуждаются в статье (нередко дополненная краткой летописью жизни писателя, она так или иначе связывает произведение с историко-литературными обстоятельствами его эпохи, с широким контекстом); они нуждаются и в эдиционно-текстологическом аппарате: обязательно имеют помету «полный текст», содержат указания на то, по какому именно изданию они воспроизведены, включают элементы истории текста (если таковая известна), а иной раз — полный состав авторских вариантов, то есть диахронию самого произведения. В результате, например, осуществленное Морисом Сайе карманное издание Лотреамона (Париж, 1967) стало едва ли не поворотным пунктом в эдиционной истории сочинений поэта.

При всей универсальности интереса к исторической контекстуальности литературного произведения подход к ней связан с идейной борьбой современности. Это разъяснено в редакционной статье, открывающей серию литературно-теоретических исследований ИМЛИ АН СССР, и в наименовании серии «Контекстом» [3].

Структурный анализ литературы не только оперирует с синхронными срезами и, как правило, пренебрегает возможностями диахронии, но порой может повлечь за собой противоречащее материалу сжатие богатого исторического периода до обедненной условности, горизонтально непротяженной, точечной синхронии. Например, Р. Барт, сведя «фундаментальное отношение» написанных Расином за тридцать лет трагедий к «двойному уравнению» («А располагает полнотой власти над В; А любит В, которое его не любит» [4]), незаметно для себя представил Расина более косно статичным и преданным одной мертвой схеме, чем его худшие хулители 1820-х годов. В «фундаментальном отношении» ряд раз-

---

[3] «...мы считаем, что понятие *контекст* имеет некоторое отношение и к решению ключевых проблем теории в том их виде, как они представлены марксистско-ленинской наукой о литературе. Дело в том, что при всем различии своих школ современное буржуазное литературоведение на Западе тяготеет к понятию «текст», стремится вычленить его, обособить, отделить и представить как единственную реальность, достойную изучения. Отчасти это объясняется ложным пониманием строгости, корректности науки; отчасти — механическими поисками *специфического*, в ходе которых ради извлечения чисто художественного «феномена» от него отсекается последовательно все, будто бы не имеющее к нему отношения; от содержания литературы остается в результате лишь «особо употребленный язык». В основе своей подобные тяготения отвечают общему направлению буржуазной идеологии — стремлению увести литературу от больших общенародных задач...». («Контекст. 1972. Литературно-теоретические исследования». М., 1973, стр. 4—5).

[4] *R. Barthes*. Sur Racine. Paris, 1963, p. 34—35.

личающихся и связанных с проблемами времени персонажей не только сведен к размытой психоаналитической абстракции — типу «А», но, в ущерб всей эллинской стороне Расина, сведен к Нерону из «Британника», в свою очередь абстрагированному даже от абсолютизма XVII в. и его сценических отражений. Ломкой диахронии контекста порождаются сентенции, не имеющие никакого отношения к Расину: «трагический конфликт — это кризис пространства», «неблагодарность — это неизбежная форма свободы» [5].

Сказанное не означает, что результаты синхронного структурного анализа не могут быть применены в сравнительном литературоведении. Успешен в этом плане опыт «Грамматики «Декамерона»» Ц. Тодорова [6]. Это может объясняться множественностью и относительной простотой объектов (сто новелл), поддающихся структурализации, а кроме того, компромиссностью применения структурного подхода у автора, который избирает в качестве предмета — «действия... как они даны в повествовательном изложении», «мир, воскрешенный изложением, а не изложение, взятое в его литературности» [7]. Это позволяет Ц. Тодорову избежать психоаналитической примитивизации, которой подвергся Расин у Р. Барта, и представить структуру новеллы Боккаччо на более конкретном уровне. Результат достаточно реален, чтобы с некоторым дополнительным уточнением образовать «внешнюю систему» [8], могущую стать звеном сравнительно-литературного исследования. Предложение в грамматике «Декамерона» строится, по Тодорову, тремя глаголами, связанными: *b* — «с совершением проступка, греха, нарушением закона»; *c* — «с наказанием»; и вклинивающимся между ними *a* — «действием, направленным на изменение ситуации», «чтобы избежать наказания» [9]. Полученный в «Грамматике «Декамерона» результат позволяет отличить новеллу Боккаччо от разных типов новеллы XVI в., и от Банделло, и от Чинтио. Показательна и возможность, конечно с учетом «внутренней системы», игнорируемой Ц. Тодоровым, четкого размежевания с испанской новеллистической ситуацией, часто воплощавшейся здесь в драме и, добавим, имевшей в соответствии с реальностью испанской жизни («внутренняя система») трагический ход, при котором героям не удавалось в такой мере осуществить действие *a*, чтобы предотвратить наказание *c* — как об этом, например, свидетельствует новеллистическая драма Лопе «Кóрдовские командоры».

Несоответствие ориентации на синхронию замкнутого текста практическим, например эдиционным, задачам и ее теоретиче-

---

[5] Там же, p. 36, 37.
[6] *Tzvetan Todorov.* Grammaire du «Décameron». The Hague — Paris, 1969.
[7] Там же, стр. 16, 10.
[8] См. нашу статью «Понятие системы связей в сравнительном литературоведении».— «Вестник АН СССР», 1971, № 5, стр. 96—101.
[9] *Tzvetan Todorov.* Grammaire du «Décameron», p. 34, 39—39.

ская уязвимость в той или иной степени осознается частью литературоведов-структуралистов. Можно сказать, что обе книги Ю. Кристевой («Семиотика. Поиски путей семиотического анализа», 1969; «Текст романа. Семиотический подход к трансформационному изучению дискурсивных структур», 1970 [10]) посвящены поискам различных путей преодоления указанной слабости. Утопичным можно считать декларируемое из благих побуждений, но не осуществимое намерение автора соединить свой структурный анализ, имеющий формально-логическое основание, непосредственно с диалектикой Гегеля и даже Маркса. Если определить этот анализ гегелевскими категориями, то он связан со ступенью «абстрактно-формального» мышления, на которой диалектика не может вступить в действие. Еще утопичнее проект соединения такого анализа с методикой диалектического раскрытия обусловленности прибавочной стоимости трудом в «Капитале» Маркса, проект, сочетающийся с претензией на осуществление революционного скачка, сравнимого с переходом от буржуазной политической экономии, основывавшейся на обмене и меновой стоимости, к марксистской, исходившей из производства [11].

Менее претенциозен план введения по аналогии с лингвистикой в структурный анализ литературы трансформационного метода, имеющего, согласно утверждению некоторых его сторонников (С. К. Шаумян), своим предметом динамический аспект синхронии языка. Однако ввиду того, что в отличие от языковых структур, допускающих оперирование с теми или иными рядами взаимозаменяемых при известных условиях элементов, литературные системы в своих специфических и существенных аспектах образованы индивидуально-конкретными невзаимозаменяемыми компонентами и поэтому не допускают произвольной исследовательской трансформации (а во многом теряют свои свойства и при таких необходимых трансформациях, как перевод, переложение, выражение языком другого искусства).

Литературоведческое исследование, в том числе и опыты системно-структурного исследования, в той мере, в какой они выступают как средство соединения метода познания со спецификой материала, должны считаться с указанной особенностью компонентов литературного произведения. Тут не может быть плодотворно применена исследовательская произвольная трансформация, ибо она привносит извне не свойственный предмету вид динамизма.

Мы рассматривали этот вопрос на примере нетрансформабельности обусловленных диахронией контекста (связанной с авторской работой над произведением в целом) стихов А. С. Пуш-

---

[10] *J. Kristeva.* Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse. Paris, Seuil, 1969; *J. Kristeva.* Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle. The Hague — Paris, Mouton, 1970.

[11] *J. Kristeva.* Semeiotikè..., p. 33—36; Cf. p. 58—59, 68, 74, 80—81.

кина «Так тяжкой млат, // Дробя стекло, кует булат»[12]. Нетрансформабельность литературного произведения исследователем столь принципиальна, что объективно обнаруживается и помимо воли пытающихся осуществить ее ученых. В этом отношении равно показательны опыты трансформации стиха Маяковского «Для веселия // планета наша // мало оборудована» в статье «Порождающая поэтика» ныне покойного чешского исследователя Йржи Леви[13] и сведение Ю. Кристевой искомых преобразований текста к трансформации одной лишь формулы трансформации[14].

Плодотворнее, чем привнесение динамизма извне, обнаружение его в самом материале, могущее сочетаться, как показывает опыт М. М. Бахтина, и с системно-структурным анализом. Мы имеем в виду эволюцию М. М. Бахтина от разработки применительно к Достоевскому идеи «диалогической» (или в менее точном — из-за неуподобляемости музыкальных и повествовательных структур — определении: «полифонической») формы романа, к расширению приложения этого понятия в ходе исследования народной смеховой культуры у Рабле, а затем констатацию смеховой культуры и связанного с ней столкновения двух миров («зоны контакта») в более широком круге литературных явлений, например в творчестве Гоголя[15]. Открытия М. М. Бахтина стали возможными, в частности, благодаря горизонтально разомкнутому и в то же время историческому — диахронно-контекстуальному подходу к изучаемым явлениям.

Если Мишелем Фуко, Ф. Валем, Ю. Кристевой развитие структурализма понимается как движение к замкнутой автоэпистеме, ничего не познающей и строящейся как ряд не зависимых от действительности знаков, связанных только по семасиологической вертикали, то есть не по органической — временно́й, а по искусственно конструируемой как последовательность уровней знаков, связанных только тем, что означаемое в каждом из них выступает как означающее в следующем,— то структуралистами более «классического» типа, такими, как Кл. Леви-Стросс, А.-Ж. Гремас, продолжает разрабатываться вопрос о «горизонтальной» (то есть, в литературоведческом понимании, контекс-

---

[12] См. в нашей статье «К критике новейших тенденций в литературоведческом структурализме».— В кн.: «Контекст. 1973». М., 1974.

[13] «Sign — Language — Culture». The Hague — Paris, 1970, p. 551—552. И. Леви предлагает общую схему инварианта для всех двенадцати допускаемых им исследовательских трансформаций (по формуле: наш а/и + вар. 1 + вар. 2 + вар. 3 + вар. 4 + оборудован а/ы) и уже в первом случае получает «трансформацию» такой степени художественно-смысловой адекватности: «Наши дни к веселию мало оборудованы...»

[14] Такова идея заключительной и самой обширной статьи в книге Ю. Кристевой (Semeiotikè..., p. 278—371, особенно, 280—283), соответственно названной «Порождение формулы».

[15] См. *М. М. Бахтин.* Искусство слова и народная смеховая культура (Рабле и Гоголь).— В кн.: «Контекст, 1972». М., 1973, стр. 256—258.

туальной) связи знаков. В этом плане интересна статья Т. В. Гамкрелидзе «К проблеме произвольности языкового знака» («Вопросы языкознания», 1972, № 6). Автор, вступая в ведущийся со времен древнегреческих философов спор, устанавливается ли связь между формой и содержанием слова «по природе» или «по соглашению», оспаривает критику Р. Якобсоном (в кн.: R. Jakobson. Language in relation to other communicative systems. Milano, 1970) определения знака у де Соссюра. В связи с приводимыми для такой критики рядами типа — père — mère — frère — Т. В. Гамкрелидзе говорит не о неправильности, но о неполноте определения знака де Соссюром. Это пояснено таблицей (стр. 35), демонстрирующей случаи, когда помимо соссюровских вертикальных связей означаемого и означающего, могут быть установлены *парные горизонтальные* связи: одновременно и между означаемыми, и между означающими в сопоставляемых знаках (в частности, в приведенном выше простейшем французском примере). Таким образом, Т. В. Гамкрелидзе, не затрагивая «форм «вертикальных» отношений между означаемым и означающим, характеризующихся условностью и отсутствием мотивации», выявляет «в языковых знаках зависимость плана выражения от плана содержания», относящуюся «исключительно к сфере «горизонтальных» языковых отношений между означаемыми и соответствующими означающими...» (стр. 39).

При переходе от языка к литературе, в системах которой семасиологические вертикальные связи труднее упорядочить, значение горизонтальных связей и временного измерения (которое не надо путать с привносимой извне семасиологической вертикалью уровней) резко возрастает. Здесь неполнота анализа, с точки зрения одних лишь неконтекстуальных отношений, приводит в большинстве случаев к деформации исследования. Если к тому же исследование исходит из принципиальной установки на синхронию и неисторизм, то есть пренебрегает не только контекстом, но и его диахронией, то, по большому счету, неудача неизбежна.

Указанными обстоятельствами объясняется спорность сведения структуры расиновских трагедий к упоминавшемуся «фундаментальному отношению» у Р. Барта и спорность других самых известных опытов синхронного структурного анализа замкнутого текста, например, стихотворения Бодлера «Кошки», у Р. Якобсона и Кл. Леви-Стросса (1962) либо «Сарразина» Бальзака у того же Барта (1970). Не вполне ясное исследователям и оставленное ими без внимания преобразование Бодлером сонета в одном случае, равно как и оставшаяся неизвестной исследователю история бальзаковского текста — в другом [16], настолько меняет смысл произведений, что в обеих работах оказались не достигнутыми постулировавшиеся качества анализа — точность и завершенность.

[16] См.: *Pierre Barbéries.* A propos du S/Z de R. Barthes.— «L'Année Balzacienne, 1971». Paris, 1971, p. 110—113 и наши примечания в кн.: *Шарль Бодлер.* Цветы Зла. М., 1970, стр. 367—369.

Поскольку учет диахронии контекста подразумевает зависимость понимания известной системы (произведения или группы произведений) от авторского преобразования некоторых ее компонентов (или какого-либо из компонентов этой системы), то одно лишь установление и перечисление вариантов не решает вопроса. Здесь уместно вновь сослаться на цитированную статью Д. С. Лихачева, что «нет текстологического факта вне его объяснения» [17].

Обращаясь к конкретной проблематике диахронии контекста на материале испанской классической драмы, нужно сказать, что по указанной причине серия изданий автографов Лопе де Веги в Калифорнийском университете, начатая при участии известного испаниста С. Г. Морли [18], не продвинула, вследствие не систематизированного и индифферентного воспроизведения разнородных слоев вариантов, истолкования изданных пьес в свете установленной диахронии.

Между тем систематизированное изучение диахронии контекста, позволяющее реконструировать основные модальные типы столкновения драматургов с давлением контрреформационной идеологии, имеет важное, порой «поворотное» значение для точного уяснения не только сути какой-либо одной драмы, но и всего духа драматургии «золотого века». Примером тому может быть коррекция традиционного понимания драмы Лопе «Кара без мщения» (1631) в свете раскрытия диахронии контекста. Несмотря на ренессансный пафос произведения и на утверждение поэтом центрального образа Федерико, самого «по-гамлетовски» гуманистически насыщенного персонажа драматургии Лопе, несмотря на вызов испанской монархии, заключенный в параллелизме фабулы с легендарной (и истинной) историей расправы Филиппа II над дон Карлосом, вызов, подтвержденный запрещением драмы после первой постановки, драму понимали превратно. Сама литературная передача заглавия на русском языке по генерализирующему типу — «Наказание — не мщение» (вместо буквально передающего однократность действия: «El castigo sin venganza» = «Кара без мщения», «Казнь без мщения») сближало эту проблемную драму с новеллистически-бытовыми пьесами, вроде упоминавшихся «Кордовских командоров», и отражала романтическую тенденцию видеть в драме модель некоей «испанской специфики» решения нравственных вопросов. Эта модель, спроецированная «назад», лишь дискредитировала гуманизм предшествующего творчества Лопе, а «вперед» — превратно объясняла «драмы чести» Кальдерона, будто бы не только изображающие, но и утверждающие такую кровавую «специфику». Подобное проецирование также

---

[17] «Необъясненный текстологический факт — еще не факт, так как внешне одинаковые изменения текста могут иметь совершенно различное происхождение, коренным образом изменяющее наше отношение к ним».— См.: «Текстология славянских литератур». Л., 1973, стр. 224.

[18] Autógrafos de Lope de Vega, vols. I—V, por S. Griswold Morley (...) University of California Press, Berkeley, 1934—1935.

образовывало, по-своему и в широком смысле, учет «контекста», выходящий за рамки синхронии. Обоснованные возражения, исходили ли они от самого Менендеса Пелайо [19], либо от менее известных ученых, например от Юлиуса Клейна, проницательно отметившего, что у Лопе фактически показана не «кара без мщения», но, напротив, вероломная и беззаконная расправа государя-тирана над сыном: «мщение, а не кара» («Rache ohne Strafe») [20], не могли кардинально изменить дела, пока не наступил час диахронии контекста. Изучение автографа драмы А. ван Дамом в процессе подготовки критического издания [21] подтвердило правоту Клейна. Обнаружилось, что вплоть до завершения беловой рукописи Лопе начинал заголовки II и даже III акта со слов «мщение»: La Ve(nganza sin castigo), т. е. мысленно продолжал именовать драму в соответствии с идеей, что она показывает не кару, а мщение, хотя подобное наименование исключало всякую возможность постановки и напечатания.

Соприкосновение с подлинной диахронией контекста опровергло антиренессансные толкования драмы. Оно сделало релевантными такие факты, как тот, что в непосредственном источнике Лопе [22] речь шла о наказании небом прежде всего правителя, а не его злополучного сына; как тот, что и у Лопе идея небесного наказания (опора старого понимания) сначала тоже отнесена к герцогу (III, 9), и идеей его наказания обусловлены первые сцены. Цена последующих рассуждений герцога, будто он не мстит, а лишь наказывает в соответствии с волей неба, резко падает в динамике контекста. Лопе вынужден был и чужеземного герцога, жившего более двух веков назад, изобразить «с должным почтением» (con debido decoro): таков был главный аргумент цензора П. Варгаса Мачуки в пользу разрешения драмы. История текста обнаруживает попытки Лопе уравновесить это вынужденное «почтение». В последний момент поэт убрал из белового автографа стих [23], упоминавший о заботе герцога об исповеди убиваемых (элемент, присутствовавший во всех версиях предания — от новеллы Банделло до «Паризины» Байрона), превратив властителя из верховного палача в злодея-убийцу. Параллельно Лопе заменил нейтральную характеристику герцога (el Duque imaginativo), также, видимо, связанную с надеждой поставить драму, обличительным стихом «герцог — притворный святой» (Duque santo fingido; III, 15, v. 2800).

---

[19] См., например, *M. Menéndez y Pelayo.* Observaciones preliminares (para) El médico de su honra (*Lope de Vega.* Obras por la RAE, t. IX, p. CXXIV—CXXV).

[20] *J. L. Klein.* Geschichte des Dramas. Leipzig, 1874. Abt. X, S. 313.

[21] *Lope de Vega.* El Castigo sin venganza. Ed. conforme al manuscrito autógrafo... por C. F. Adolfo van Dam. Groninga, 1928, p. 92—93.

[22] *Pedro de Bustian* (Boistuau) y Fr. De Belleforest. Historias trágicus exemplares. Valladolid, 1603.

[23] «...al venir a contessarquien a matarle viniese».— III, 18, v. 2943.

Диахрония, кардинальным образом меняющая представление об идее драмы, отъединяет ее от ложного историко-литературного «контекста», в который она фактически вдвигалась ориентацией на неподвижный и замкнутый текст, и ставит ее в реальный большой историко-литературный контекст драм «дон-карлосовского» ряда, осуждающих деспотов-сыноубийц. Тут становятся понятными лексические и фразеологические схождения с предшествовавшим на двадцать пять лет «Великим князем Московским» Лопе и близкое родство идее эпизода убийства Иваном Грозным сына. Мысль о небесной каре (el castigo) тирану и осуждение его преступления отчетливо выражены в русской драме Лопе. Уяснение родства произведений полнее выявляет идейную остроту и того, и другого. Этому контекстуальному уяснению помогает не только диахрония, заключающаяся в подобном сопоставлении, но также диахрония текста сопоставляемого произведения. Его автограф не сохранился, стихи же первого издания (1617), говорящие о связи смерти Ивана Грозного с его преступлением (акт I, сц, 14, ст. 718—719), как они ни резки, оказываются дошедшими в ослабленном театральным цензором виде. Рудименты еще более гневного и, видимо, метящего через голову Иоанна IV в «своего» Филиппа II, обвинения царю-сыноубийце содержатся в писцовой копии (Мадрид, Национальная библиотека, Ms. № 16679, лист 7), в принципе восстанавливающей подлинный текст, но не прошедшей в части, воспроизводящей акт I, окончательной правки и не завершенной как раз в наиболее вымаранных цензором местах (в данном случае — не доведенной до правильной стихотворной формы).

В широком контексте «Кары без мщения» целесообразно учесть элементы текстологической истории посмертной драмы Хименеса де Энсисо «Принц дон Карлос» (по строфическим данным могущей принадлежать и самому Лопе 1630-х годов). В данном случае диахрония берется в грубом виде и применительно к промежутку около ста лет между первым изданием (Comedias de varios autores. Parte 28. Huesca, 1634) и редакцией Хосе де Каньисареса (1676—1750). Хотя и во второй редакции она осталась удивительно смелой антимонархической драмой, утраты при переработке рельефно выделили звено, особенно тесно связывавшее «Принца дон Карлоса» с системой тираноборческих драм первой трети XVII в. У Энсисо не встречается той апологетической трактовки народных движений как победной «grande revolución»[24], которая обеспечила «Великому князю Московскому» исключительное место в истории ренессансной драмы. Но и здесь сцена присяги принцу дон Карлосу, с которым связывали надежды на прекращение контрреформационного деспотизма Филиппа,

[24] См. нашу статью «Теоретический и практический аспект систематизации испанско-славянских литературных связей XVII в.».— В кн.: «Историко-филологические исследования. Памяти академика Н. И. Конрада». М., 1974, стр. 41—43.

тоже дана в грандиозном народно-революционном размахе. И сцена эта (изд. 1634 г., стр. 189) на грани второго и третьего акта (в течение которого лицемерно совершалось тихое сыноубийство), и факт последующего ее исключения Каньисаресом показывают в движении эпохальный контекст «Кары без мщения». Король вынужден объявить присягу принцу и произнести ее. Это не камерное дворцовое действо. Председатель Совета Кастилии обращает внимание на грозу народных кликов на площади (La voz se aviva // Del pueblo). Снаружи доносятся крики «Viva Carlos!». Всему этому противостоит лишь одинокий голос кровавого Альбы: «И король да здравствует» (Y el Rey viva).

Дон Карлос понимает, что триумф лишь усугубляет опасность: король перехватил посланца Фландрии Монтени; именно Альбу, главного проводника террора и врага принца, назначил вместо него во Фландрию; наконец, в день присяги призвал государственных духовников (los Confesores de Estado), что могло значить (и значило) тайное судилище над Карлосом. Но герой видит также то, о чем не подозревали самоуверенные убийцы, но что подтвердила народная легенда и литературная традиция от Лопе и Энсисо до Шиллера: свершился великий переворот, надломивший державу испанских Габсбургов: Revoluciones ay grandes.

*

Так же как диахрония контекста в разных смыслах этого слова (от воздействия на каждый компонент произведения авторских преобразований других компонентов целого до рассмотрения произведений в системе историко-литературного окружения в свою очередь трансформирующихся произведений) могла видоизменить, если не сказать — определить — понимание лопевской «Кары без мщения», так же она в той или иной степени, в зависимости от имеющихся данных (или даже от возможности их научного моделирования), видоизменяет понимание каждого произведения.

Исследование замкнутого текста не может быть основой литературоведения XX столетия.

Дюла Ортутаи

МЕТОДЫ ВЕНГЕРСКОГО СКАЗКОВЕДЕНИЯ

История венгерской народной сказки всегда была связана с общеевропейской сказкой. Автор первой венгерской летописи «Gesta Hungarorum», Анонимус, был, как предполагают, питомцем Парижского университета; он первый говорит о недостоверности многих песен и сказок. Не анализируя это место в летописи раннего Средневековья, как ни важно оно для нас и с исторической, и с филологической точки зрения, заметим только, что Анонимус, подобно многим другим летописцам, все же использовал крестьянскую устную традицию.

В самой Венгрии крестьянская волшебная сказка интенсивно жила, постоянно использовалась и возобновлялась в устной традиции. В литературе, начиная с рукописных летописей, вновь и вновь появлялась, в самых различных формах и многообразных жанровых оболочках, крестьянская сказка.

Строгое церковное запрещение сказки в Венгрии, как и в других странах Европы, сочеталось с неприятием ее. Известно, что Буало был возмущен модой на волшебные сказки, а Вольтер и Свифт иронизировали по поводу бессмыслицы сказок. В Венгрии церковная проповедь и воспитанная на французских вкусах литература осуждали народную сказку. Это привело к тому, что народная сказка в Венгрии долгое время могла существовать только под видом других жанров.

Одной из первых публикаций народной сказки в Венгрии был перевод с французского. В 1763 г. в городе Кашша был выпущен календарь, и в нем напечатана волшебная сказка «О двух дочерях одной женщины»; одна из девушек добрая и милая, другая унаследовала злой характер матери... Я не собираюсь излагать сказку о доброй дочери, у которой «при каждом слове изо рта выходит цветок или драгоценный камень»,— этот сюжет хорошо знаком по известному сборнику Перро. В кашшайский календарь, как это уже доказал Йожеф Туроци-Тростлер, сказка попала как переводная. Стоило бы рассмотреть и то, как, какими нитями этот тип сказки связан с нашими волшебными сказками, с одной стороны, и с историческими преданиями — с другой; каковы у него, кроме данного перевода, французско-венгерские исторические связи, каковы его европейские связи в целом. Но в первую очередь не этот переводный текст, а крестьянские сказки, сохраненные народной памятью, сберегли для нас сложную многослойную традицию венгерской сказки.

*

В 1781 и 1782 гг. появились первые призывы собирать сказки и песни народа. В этом интересе к фольклору явственно сказался пример братьев Гримм: не случайно первые теоретические суждения о сказке были связаны с романтическими теориями.

В XIX в. сказка становится предметом специальных исследований. Оставляя в стороне романтические течения, искавшие в сказке проявление «души народа», первые объяснения происхождения сказки, теории мифологической школы и первые опыты сравнительного анализа, подчеркну, что Арнольд Ипойи еще в 1854 г. указывал между прочим на то, что надо искать корни сказки в топонимах. Он обращал внимание и на то, что некоторые пословицы сохранили для нас местные предания, завуалированные анекдоты и крестьянские рассказы. Еще в прошлом веке исследователи обратили внимание на личность сказочников, на общественное значение сказки (Криза, Янош Эрдейи, Агошт Грегуш и др.), Лайош Кальмань, один из самых значительных венгерских собирателей, опубликовал полный репертуар одного сказочника. Другой собиратель сказок, Кароль Тэрэк, обратил внимание на то, насколько тесно связаны отдельные жанры сказки с народным бытом и некоторыми крестьянскими обрядами. Эти новые веяния связали филологические проблемы фольклора с изучением истории общества, с этнографией.

В числе предвестников финской географически-исторической школы мы находим венгра Лайоша Катона, он сам упоминает об этом в своих критических замечаниях об А. Аарне, написанных в 1908 г., и мы можем только жалеть, что его первая попытка типологической систематизации венгерских сказок (1904) осталась незаконченной. По систематичности и полноте она, быть может, была самой значительной в числе европейских попыток. К сожалению, деятельность Лайоша Катона долгое время никем не была продолжена в Венгрии.

Господствующим у нас стало направление, известное под названием финской школы. Первой работой восемнадцатилетнего Яноша Гонти явился обзорный список типов венгерских народных сказок [1], и эта попытка была продолжена лишь спустя десятилетия Я. Берзе Надем, в его труде, изданном посмертно. Многие наши исследователи работают уже несколько лет под руководством Агнессы Ковач над составлением полного указателя, который мог бы служить основой для дальнейших исследований сказок как международных, так и венгерских [2].

---

[1] Verzeichnis der publizierten ungarischen Volksmärchen, auf Grund von Anti Aarne Typenverzeichnis zusammengestellt. Helsinki, 1928, FFC 81.

[2] *Dr. Berze Nagy Janos.* Magyar népmesetipusok I—II. Pécs, 1957 (Типы венгерских народных сказок).

Таким образом, сравнительные разыскания отдельных сказочных типов не достигли у нас тех результатов, как в других странах Европы.

Есть, однако, такая область в изучении народной сказки, где в период между двумя мировыми войнами и в последние два десятилетия мы приобрели определенный опыт, и некоторые результаты заслуживают внимания. Мы изучали личность сказочника, коллектив слушателей, живой быт сказки, вообще эпической устной традиции, ее место в обществе [3].

В наши дни эти методы все менее применимы; все реже в Европе можно встретиться с выдающимися сказочниками, носителями большого эпического материала. У ирландских, испанских, португальских исследователей есть еще возможность вести собирательскую работу указанного типа. В остальной же Европе собираются местные исторические и бытовые рассказы и предания.

В свое время братья Гримм увековечили сказочницу Катарину Дорофею Фиман, и они же писали о некоторых характерных приемах «сказывания сказки». Поляки в конце прошлого века построили в Закопане памятник выдающемуся сказочнику Шабале.

В создании нашего метода исследования особенно сильно чувствовалось влияние двух школ фольклористики: русской школы и ее продолжения — советской школы, которая занималась собиранием репертуара сказителей былин и сказок и личностью сказителей [4]. С другой стороны, это было влияние школы Малиновского [5].

Теперь уже нет необходимости искать оправдания нашей методологии: в сочетании с традиционными методами, изучение личности сказителя может быть очень плодотворным. Об этом свидетельствует ряд известных работ. Достаточно сослаться на произведения Тильгагена, Уфера или Шатке [6] и на появившиеся новые методы собирания устно-поэтического творчества.

В период между двумя мировыми войнами я несколько лет собирал сказки некоторых особенно выдающихся сказителей, в их числе Михая Федича [7]. Михай Федич талантливо, творчески

---

[3] *Kovács Ágnes.* The Hungarian Folktale-Catalogue in Preparation.— Acta Ethnographica, 6 : 443 pp.

[4] См.: *M. Asadowskij.* Eine sibirische Märchenerzählerin. Helsinki, 1926.

[5] *B. Malinowski.* Myth in Primitive Psychology. London, 1926.

[6] *C. H. Tillhagen.* Taikon erzält. Zürich, 1948; *Leza Uffer.* Rätoromanische Märchen und ihre Erzähler. Basel, 1945; *C. H. Tillhagen.* Die Märchen der Barbara Plasch. Zurich, 1955. Традиционные жесты при исполнении сказки были сняты на киноленту Антонином Шатке: Hlučinský pohádkář Josef Smolka, Ostrava, 1958, см.: *C. W. von Sydow.* Selected Papers on Folklore. Copenhagen, 1948; *J. H. Delargy.* The Gaelic Story-Teller. London, 1945; *G. Henssen.* Überlieferung und Persönlichkeit. Die Erzählungen und Lieder des Egbert Gerits. Münster i. w., 1951.

[7] Полное собрание его сказок я опубликовал в сборнике: Fedics Mihály mesél, Budapest, 1940. Это был первый том в серии *Új Magyar Népköltési Gyüjtemény* (Новый свод венгерского народно-поэтического творчества). С тех пор было выпущено еще 15 томов. В трех томах, объемом свыше

воссоздавал сказки. В течение ряда лет я собирал сказки и записывал их на грампластинку. Я все более убеждался, что мы не можем создать подлинную фольклористику, не изучив личность сказителей, коллектив слушателей сказки и методы устной передачи традиции [8].

Многие опасались, что наши исследования уклонятся в сторону «индивидуальных случайностей»; говорили, что на этой основе нельзя сделать никакого закономерного вывода, подчеркивали, что центральной проблемой фольклористики является коллективное творчество, и, упустив это из виду, мы вступаем на ложный путь. Такие опасения мы считали необоснованными. Нас не интересовали экстремальные, исключительные явления. В центр исследований мы всегда ставили процессы устной передачи сказки и только с этой точки зрения интересовались личностью сказителей. В этих процессах творец-сказитель, его традиционная «выученная» сказка и его слушатели выступают в диалектическом единстве. Соотношения здесь весьма сложны, многозначны, их своеобразие и закономерности можно выявлять только путем тщательного анализа всего процесса в целом.

Не только методом собирания и расспроса можно достичь более глубокого понимания передачи устной традиции. В начале 30-х годов, кроме Михая Федича, я записал сказки другого сказочника, Михая Лаца. Хотя Федич и Лаца жили в одной и той же области, их характер и метод сказывания существенно различались. Сказки Михая Лаца в 1935—1953 гг. я записывал раза четыре, одну сказку записал на ролик фонографа, расспрашивал деревенскую молодежь, охотно слушавшую его сказки; некоторые сказки записывал в их исполнении. Был у этого старого сказителя двадцатилетний «ученик», и я следил за тем, как в его исполнении перед небольшим коллективом меняется традиция и происходит это изменение. Известно, как много типично филологических проблем устной передачи выдвигает одно только такое «полевое» наблюдение и собирание: какие постоянные структурообразующие элементы имеются в сказке, в каких случаях исполнителю легко даются изменения и где сопротивляется традиция, что представляет собой чисто репродуктивный тип сказочника, что такое инвенция, каковы возможности инвенции, индивидуальных изобретений в традиционных текстах, могут ли индивидуальные нововведения закрепиться в традиционном тексте. Единичное исследование не может дать ответа на все эти вопросы, сделать

---

100 печатных листов, был издан сказочный материал, найденный одним из моих сотрудников, Шандором Эрдесом. Новые собрания предполагается публиковать ежегодно.

[8] Свою методологию мы не раз излагали, например: *Gyula Ortutay.* The Science of Folklore in Hungary between the two World-Wars and during the Period Subsequent the Liberation, Acta Ethn. 4 : 5—89 pp.; его же: Ungarische Volksmärchen. Berlin, 1957; Линда Дег подвела итоги нашей школы в своей монографии: *Linda Dégh.* Märchen, Erzähler und Erzählgemeinschaft. Berlin, 1962.

обобщающие выводы, установить закономерности. Мы, однако, убеждены в том, что многостороннее изучение устной традиции поможет установить такие закономерности.

Исследования должны, по нашему мнению, охватывать по возможности полный репертуар сказителя, все, что известно сказочнику. Мы записывали со всеми подробностями рассказ сказочника о его жизни, его замечания о сказке, обучении сказке, ее исполнении. Коллективная традиция, согласно известному закону В. Андерсона, всегда восстанавливает свою традиционную форму. Закономерность этого самовосстановления не является, однако, единственной чертой характера устной передачи сказки. Уже по разысканиям финской школы мы могли наблюдать, как формируется тот или иной сюжет сказки, как развертываются различные группы, как они расходятся или, наоборот, сближаются; мы могли наблюдать соотношение между родственными структурами и формирование новых типов; как утверждаются, приобретают постоянство их расхождения в форме и содержании. Эти процессы можно проследить, только сопоставляя традиционный текст и устное исполнение сказки.

Полный репертуар возможно большего числа сказочников одного народа дает возможность изучить диалектические взаимоотношения традиционного и меняющегося исполнений. Вряд ли достаточно провести типизацию, разделяя сказочников на группы хранителей и творцов традиции. Для нас филологический разбор (это весьма неблагодарная, трудная микрофилология!) начинается именно тогда, когда мы, тщательно анализируя тексты сказок, определяем методы и формы изменений и преобразований. Ведь изменения бывают самые разнообразные: исполнители иногда забывают часть текста, упускают какие-то детали, переставляют отдельные элементы, смешивают их. Наряду с такой более или менее значительной «порчей текста» мы сталкиваемся с творческим пересказом. Замечательная сказочница Линды Дег, вдова Йожефнэ Палко, рассказала сказку, запись которой заняла 40 страниц (традиционный текст — 5—8 страниц). В ее исполнении много тонких деталей, психологических наблюдений.

Михай Федич любил обогащать традиционную ткань сказки эпическими вставками. Мы знаем венгерских сказочников, которые традиционными элементами пользовались почти только в качестве внешней структурной формы и внесли в традиционные обороты весьма необычное содержание. Я встречался и с мастером сжатого, но все же полного драматизма исполнения: он не сказал ни одного лишнего слова, и у него даже тройное повторение сказки не было сухим и механическим.

В последних трех томах «Нового венгерского сборника устнопоэтического творчества» мы поместили сказки одного сказочника, Лайоша Ами. Он отличался не только поразительной памятью (с его слов записано почти 1600 печатных страниц), но его сказки во многом отличаются от традиционного материала; он

свободно импровизирует, особенно увлекается сюжетами так называемых антисказок, отказывается от традиционной концовки. Нам надо более внимательно изучать опыт его исполнения, чтобы отойти от общих характеристик. В точно записанных текстах *народных сказок* мы должны с помощью филологического и эстетического анализа *показать, как творчески-созидательная роль сказочника усиливает или изменяет (улучшает или ухудшает) традиционную сказочную структуру и содержание*. Сопоставительный разбор всего материала поможет присмотреться к творческим процессам и процессам разрушения традиции в устной передаче; мы можем заметить возникновение нового сюжета или формирование новой группы в рамках данного сюжета. Для этого, однако, недостаточно вести исследования в пределах одной нации.

Недостаточно изучать самих сказочников и их репертуар, как недостаточно разбирать этот материал, сопоставляя его с предшествующими традиционными типами. Кроме собирания и разбора материалов многие исследователи изучали весь сказочный материал определенной деревни и роль нескольких сказочников в одном небольшом коллективе (Агнеш Ковач, Андраш Береш). Илона Ш. Добош изучила сказочный фонд, обычаи исполнения сказки, изменения традиции в рамках одной крестьянской семьи, а Иван Балашша разбирает исторические и другие предания одной деревни и, кроме группировки преданий, дает представление о лучших рассказчиках. Все эти исследования направлены на то, чтобы понять действительные процессы устной передачи традиции и ясно осознать поэтические и общественные функции эпических произведений крестьян. В краткой статье трудно обобщить выводы этих разысканий. Я остановлюсь лишь на некоторых.

Мы полнее узнали методы передачи сказки от поколения к поколению и те коллективы, в которых бытует венгерская сказка; мы лучше поняли, почему определенная группа слушателей предпочитает тот или иной жанр или тип сказки; проследили, как утверждается авторитет сказочника, что приносит ему успех, как формируются специалисты определенных жанров. Приобретенный в этой области опыт помогает лучше осмыслить сказочные тексты и формирование вариантов. Закономерности освоения и прослушивания сказок помогают понять, какие структурные и содержательные элементы, какие формулировки прежде всего хранятся традицией и где эта традиция отступает перед волей и художественным воспроизведением, в каких местах традиционного воспроизведения текста безвестный крестьянский творец может выявить свое дарование и страсть к импровизации. Более продолжительные исследования дают возможность установить, как начальное, личное изобретение (инвариант) становится общепринятым, как оно включается в традицию и становится вариантом, новым традиционным оборотом в бесконечном потоке сказывания сказок.

Уже из этого ясно, что наш подход существенно отличается от романтического принципа «творческого коллектива», выдвину-

того Гердером и братьями Гримм, от теории творящей народной общины, возникающей время от времени в новом изложении. Мы выдвинули противоположный тезис: за каждым произведением следует видеть индивидуального творца, творческое стремление и творческий дар. Мы отказались и от романтически восторженного подхода к безграмотному крестьянину, и от пренебрежения к нему.

На основе проведенных исследований мы полагаем, что закономерности творчества в фольклоре и в литературе отличаются только в своих степенях, правда, часто в качественных. В устной традиции время (унаследованные традиционные сказочные и другие структуры) и место (деревенские и другие коллективы) играют большую нормативную роль, и эта роль ограничивает возможности творцов — сказителей. В поэтических жанрах фольклора неотделимы друг от друга безымянный коллектив — хранитель традиции, и индивидуальный талант, творящий (или только повторяющий) сказку. Мы, таким образом, придаем исключительно большое значение отдельным коллективам крестьян, отдельным этническим или территориальным группам в хранении произведений устно-поэтического творчества, в разработке того или иного стиля, в безымянной и проходящей через поколения ювелирной «шлифовке», но не можем упускать из виду то обстоятельство, что индивидуальная инвенция, личный талант или, по выражению С. И. Шарп, «предложение» — все время вносят исторические и поэтические перемены в коллективную традицию.

Изучая личность сказочников, коллективы слушателей и общественно-эстетический характер отдельных жанров, мы не думали, что сможем дать ответ на все таинственные явления народной сказки и вопросы ее генезиса. Нас упрекали в эмпиризме, мы не отрицаем, что при изучении народной сказки мы интересовались реальными процессами. Речь идет не о том, что мы предвзято отвергли прежние школы, сравнительный метод. Мы готовы признать значение систематизации типов, мотивов, постоянных оборотов сказок, значение национальных и основанных на них международных указателей сюжетов и словарей. Мы неоднократно излагали свои принципиальные, если угодно — философские, методологические возражения по поводу финской школы. Это вовсе не означает, что мы не оценили многочисленные и весьма ценные частные достижения этой школы. Но в последнее время выяснилось, насколько сложен социально-психологический и поэтический анализ народной сказки, как много здесь «белых пятен», нуждающихся в исследовании [9].

Раскрывая общественно-исторические и творческие, психологические стимулы создания сказки, мы познаем творческий дар человека. Из вариантов волшебных сказок на нас смотрит человек-творец, homo divinans: сохраняя традицию, он непрерывно преображает ее.

---

[9] См.: *J. L. Fischer.* The Sociopsychological Analysis of the Folktale. Current Anthropology, IV, 235—295 p.

М. Новиков

«СОЦИОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРЫ» И ЕЕ ПЕРСПЕКТИВЫ

В последнее десятилетие в литературоведческих кругах возрос интерес к социологии литературы. Но нередко под тем же термином понимают разные вещи. Например, до недавнего времени инициатором и вдохновителем многих коллоквиумов и симпозиумов по вопросам социологии литературы в Западной Европе и Америке был брюссельский профессор Люсьен Гольдман, основатель так называемого «генетического структурализма». Гольдман считал своим учителем Георге Лукача, но, возможно, не случайно некоторые из его положений красноречиво перекликаются с тезисами, которые в свое время выдвигали представители «социологической школы» в советском литературоведении. Так, например, в своем труде о структурально-генетическом методе в истории литературы Гольдман подчеркивает, что, когда речь идет о действительно значительных произведениях, породившая их общественная группа выявляется в конечном итоге «как *истинный субъект* произведения» [1].

Почти полвека назад, полемизируя с домарксистской «реальной критикой», В. Ф. Переверзев писал: «Бытие потому и организует художественное произведение, что является не только изображаемым объектом, но и изображающим субъектом» [2]. И таких совпадений немало. Как вытекает из работ Гольдмана, он стремился в своих исканиях сочетать марксизм с достижениями структурализма. Одной из важнейших его предпосылок можно считать утверждение о том, что структурализм должен быть историческим, динамическим. Лишь принимая во внимание, что общественные структуры постоянно видоизменяются, можно рассчитывать раскрыть те закономерности, которые предопределяют зависимость художественного творчества от общественного сознания. Гольдман утверждает даже, что, когда речь идет об общественном развитии, трудно говорить об устоявшихся структурах (в игнорировании этого факта он видел уязвимость «статического структурализма»), а вернее, воспринимать это развитие как процесс постоянной деструктурализации и реструктурализации. Именно поэтому отдельные личности всегда осознают лишь частично и, как правило, деформированно реальное содержание про-

---

[1] Цит. по румынскому переводу: *Lucien Goldmann*. Sociologia literaturii. Bucureşti, 1972, p. 173. Далее страницы указываются в тексте.

[2] *В. Ф. Переверзев*. Необходимые предпосылки марксистского литературоведения.— В кн.: «Литературоведение». М., Государственная Академия художественных наук, 1928, стр. 14.

цесса. В связи с этим он вводит категорию «возможного сознания», т. е. такого, которое реально не существует, но которое потенциально возможно на основе общественной практики. Отсюда извлекаются термины предлагаемой «омологии». С одной стороны, классы общества, обладая сложившимся мировоззрением, наиболее полно осознают общественную необходимость; с другой — гениальный художник, основываясь на своих интуициях и чувствах, выражает «сущность эпохи и переживаемых ею преобразований» (стр. 128) и таким образом доводит «до высшей степени согласованности структуры, которые общественное сознание вырабатывает лишь относительно и частично» (стр. 139). Метод генетического структурализма в общих чертах зиждется на этом — предполагается объективная необходимость омологичности общественных и художественных структур, причем задача исследователя — раскрыть эту омологию, а затем объяснить на этом основании социальную сущность и оригинальность произведения. Как видим, и это — в большой степени — созвучно теории «социально-психологического комплекса» [3].

Но, разумеется, творческое наследие Люсьена Гольдмана не сводится к вышеуказанным аналогиям. Бельгийскому ученому принадлежит ряд выдающихся работ по истории французской литературы, а своими теоретическими исследованиями он внес большой вклад в выявление сильных и слабых сторон фрейдизма, а главное — выработал всестороннюю методологию социологического анализа литературных произведений, добившись путем ее применения немалых результатов, например, в области исследования романа. К сожалению, преждевременная кончина оборвала эту плодотворную деятельность.

Таким образом, «социология литературы» не является чем-то принципиально новым [4]. Но знаменательно, что такого рода «новые» концепции приковывают внимание. После ряда круговых полетов, как бы стремящихся во что бы то ни стало доказать, что

---

[3] *Г. Поспелов.* К методике историко-литературных исследований.— «Литературоведение», стр. 67.

Так как мы не ставим перед собой цель произвести исчерпывающий параллельный анализ «генетического структурализма», с одной стороны, и «социологической школы» — с другой, ограничимся указанными ссылками, добавив лишь, что и концепции о роли художника во многом сходны. «Шедевр и крупный писатель не потому являются таковыми, что они индивидуальны и неповторимы вообще,— писал, например, И. Беспалов,— а потому, что в них нашло свое индивидуальное выражение более общее — литература данного времени, стиль данного писателя» (там же, стр. 31).

[4] В конечном итоге такого рода исследования предпринимали и представители старой русской социологической школы, такие, как Шулятиков, например. Их приемы были примитивны и вульгарны, но постановка вопроса в основном была схожей. И не случайно, давая в общем уничижительную оценку книге Шулятикова как «примеру безмерного опошления материализма» и карикатуре «на материализм в истории», Ленин все же добавлял: «А жаль, ибо есть стремление к материализму» (*В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 474).

гравитационным центром литературоведческого исследования должно быть нечто (именно «нечто», ибо никто точно никогда не определил, что именно), отрывающее литературу от общественной жизни, наиболее ответственные представители гуманитарных наук в разных странах приходят к выводу, что, обходя вопрос взаимодействия «литература — общественная жизнь», нельзя понять и внутренние закономерности литературного развития. Но у Гольдмана, как ранее у Переверзева и у других представителей «социологии литературы» такого типа, даже у Сангвинети (Италия), подход к вопросу все же литературоведческий, а социологическая перспектива — подсобный метод.

Совершенно другой характер приобретает «социология литературы», когда она становится разделом социологии как таковой. Эта точка зрения нашла свое довольно полное выражение в основательной работе немецкого ученого Ганса Норберта Фюгена «Главные направления социологии литературы и ее методы»[5]. Нам уже приходилось отмечать некоторые слабые стороны этой интересной книги[6]. Но в определении объекта социологии литературы она дает много ценного материала. С точки зрения автора, литературное произведение как таковое не может быть объектом социологии литературы, потому что простое его существование еще не является общественным фактом. Литература и ее отдельные произведения становятся объектом социологии лишь постольку, поскольку порождают и определяют человеческие действия и отношения между людьми. Иными словами, с точки зрения социолога литература представляет интерес лишь с того момента, когда ее произведения обобществляются путем их восприятия аудиторией. Не имея возможности подробно изложить всю концепцию, ограничимся перечислением лишь того круга вопросов, которые

---

[5] *Hans Norbert Fügen.* Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden, 5. Aufl. Bonn, 1971.

[6] См. нашу рецензию в журнале «Revista de istorie şi teorie literară», 1972, № 3, стр. 565—568.

Правомерно отмежевывая «социологию литературы» от социологических литературоведческих исследований и от социологической критики, автор почему-то считает необходимым противопоставлять ее и марксистскому пониманию литературы как формы общественного сознания, смешивая два совершенно разных вопроса: объект определенной дисциплины, с одной стороны, и философская позиция исследователя — с другой. Это все равно, что, например, противопоставлять эстетику платоническому пониманию прекрасного. С такого рода непониманием марксизма мы часто сталкиваемся в работах западноевропейских и американских ученых. Для многих из них марксизм — это не всеобъемлющее миропонимание, являющееся основой всех гуманитарных наук, а какая-то, тоже отраслевая дисциплина. Причем и трактуется ими марксизм зачастую весьма примитивно. Для Г. Н. Фюгена, например, непонятно, как в литературной критике партийность может сочетаться с объективностью. Но перечисленные категории относятся к двум совершенно разным сторонам критического анализа: объективность необходима для правильного понимания и объяснения произведения, партийность — для его оценки с социальной точки зрения.

Г. Н. Фюген считает специфическими для социологии литературы: общественные предпосылки литературы, как особого вида человеческого общения; положение писателя в обществе (что фактически у Г. Н. Фюгена выглядит как отношение господствующих классов к литературе и писателям и как отношение этих последних к господствующим классам); публика, или вернее — читатели, читательская аудитория; посредники; писательские организации.

Более стройным нам кажется построение социологии литературы как самостоятельной дисциплины известным французским ученым, профессором университета в Бордо, Робером Эскарпи[7]. Основополагающий тезис этой работы: литература как общественное явление обладает тремя измерениями — писатель, книга, читатель. Нельзя серьезно заниматься ни историей литературы, ни ее теорией, не учитывая эти три фактора. Эскарпи воспроизводит известный афоризм Сартра: «Книга существует постольку, поскольку она читается». В дальнейшем вопросы группируются именно по указанным координатам. Автор анализирует, во-первых, «писательское население» как таковое, его самоопределение, возможные классификации — по «возрасту лучшей книги», по происхождению и т. д. Особое внимание уделяется вопросу так называемых «писательских поколений». Затем особый раздел посвящается положению писателя в обществе, его материальной зависимости или независимости, профессионализации писательского дела и пр. Наиболее подробно анализируется режим книги как главного посредника между писателем и читателем: издательское дело, сеть книжных магазинов, библиотеки и т. д. Имея в виду положение, сложившееся в развитых капиталистических странах и, в особенности во Франции, Эскарпи различает два «кругообращения» (circuits) книг в читательской среде — «образованное» и «народное», отмечая в то же время и различные попытки «прорыва блокады» по инициативе писателей. Наконец, последний раздел посвящен читателям (публике), в связи с чем автор интересуется степенью и причинами предпочтения тех или иных книг, социологией литературного успеха, его устойчивостью или наоборот и т. д.

Критическая оценка всех положений Эскарпи также выходит за границы данной статьи. Нам кажется несколько произвольным разделение всей читательской массы на два «кругообращения». Должны были бы быть отмечены по крайней мере еще две среды, а именно: политически подготовленные рабочие, являющиеся постоянными читателями определенной литературы, а также артистическая среда, которая фактически лишь одна поглощает колоссальное количество книг, издаваемых малыми тиража-

---

[7] См. *Robert Escarpit.* Sociologie de la littérature. Paris, 1968; *Robert Escarpit, Ch. Bouazis, J. Dubois, R. Estivals, G. Mury, P. Orecchioni, N. Robine, H. Zalamansky.* Le littéraire et le sociale. Éléments pour une sociologie de la littérature. Flammarion, 1970.

ми, и хотя очень слабо воздействует на книжную торговлю, ощутимо влияет на книжную продукцию. Хотя Р. Эскарпи (в отличие от Г. Н. Фюгена) ссылается на некоторые данные о положении в социалистических странах (главным образом СССР), все же эти данные, как правило, теряются в общем потоке информации и не оказывают значительного влияния на выводы. А это, конечно, делает общую картину сугубо односторонней. Как мы указывали в других наших работах [8], сегодня не может быть и речи ни о каких серьезных исследованиях в области социологии литературы без учета коренных преобразований, которые произошли и в этой области в социалистических странах.

Но заслуга Эскарпи в том, что он очень четко формирует специфические вопросы социологии литературы и выявляет их значимость для литературоведения.

Открытым остается вопрос: действительно ли литературное произведение как таковое не может быть объектом социологии литературы? Как мы видели, позиции сторон остаются противоположными. Г. Н. Фюген, Эскарпи и его школа дают категорически отрицательный ответ; Л. Гольдман и его последователи, наоборот, считают анализ литературных произведений главной задачей социологии литературы. В одном из своих выступлений Гольдман даже пытался в этом убедить и Эскарпи.

Мы считаем, что литературное произведение может и должно быть объектом социологии литературы, но совершенно под другим углом зрения, чем это предлагал Гольдман. Исходное положение наше сходно с приведенным высказыванием Сартра: литературное произведение как объективная действительность — всегда *общественное отношение* [9]. Текст как таковой является лишь предпосылкой. Фактически литературное произведение живет только в восприятии аудитории (читателей и слушателей). И мы считаем, это существование может быть исследовано с помощью более или менее точных статистических методов. Проведенный нами эксперимент не может считаться окончательным, неопровержимым до-

---

[8] «L'artiste et société. Les structures sociales et le statut de l'artiste». Сообщение на VII Международном конгрессе эстетики. Бухарест, август 1972; см.: «Analele Universitătĭi Bucureşti. Estetica», 1972, т. XXI, стр. 101—106.

[9] См. в этой связи наши работы: «Studiul literaturii ca serie de fapte specifice».— «Metodologia istoriei şi criticii literare», Бухарест, 1969, стр. 147—153; и «L'œuvre littéraire en tant que relation sociale», сообщение на VI конгрессе Международной Ассоциации по сравнительной литературе (Бордо, август — сентябрь 1970). «Revista de istorie şi teorie literară», т. 19, № 3, Бухарест, 1970, стр. 383—388. В этой последней указано, почему мы не согласны с тем, как определяют Уэллек и Уоррен (в их работе «Теория литературы») объективное существование литературного произведения как своего рода «норму», формирующуюся путем структурных наслоений. С нашей точки зрения, объективно литературное произведение существует как «геометрическое место всех бывших, настоящих и потенциальных восприятий».

водом. Но он нам подсказал рабочую гипотезу, согласно которой любое прозаическое (вернее, любое эпическое или драматическое) произведение живет в сознании аудитории приблизительно так, как бытовали в свое время сказки и сказания. А это, как нам кажется, очень важно для адекватного понимания структурообразования литературных произведений. Социология литературы может снабжать, таким образом, литературоведение обильным материалом.

Как известно, литературоведческая наука долгое время развивалась, отмежевываясь от предельных односторонностей. В свое время «реальная критика», а затем и некоторые разновидности социологической критики мало уделяли внимания литературе как автономному процессу, его внутреннему развитию и его специфическим закономерностям. С другой стороны, формальная школа, давшая много материала для понимания специфики литературных явлений, совершенно изолируя их от общественных определяющих факторов, сама себе закрыла дорогу для дальнейшего продвижения вперед. Эту ограниченность пытаются теперь преодолеть, с одной стороны, структуралисты, а с другой — ученые-марксисты разных стран и направлений. В частности, на наш взгляд, принципиально новые установки и вследствие этого убедительнейшие достижения содержит ряд исследований, появившихся в последние годы в СССР в связи с типологическим изучением литературы, исследованием внутренних закономерностей литературного процесса, его поступательного движения и т. д. Никакие общие, пусть даже и неопровержимые истины не могут нам дать всеобъемлющего понимания процесса, пока мы не учтем его сущности и, главное, его внутренней динамики. Ведь, например, не подлежит сомнению, что смена одного литературного течения другим не может быть объяснима только внелитературными воздействиями. Но в то же время и узкоколейное углубление только в специфику литературы не может дать всестороннего объяснения процесса.

Приходится слышать и такие рассуждения: довольно теоретизировать об «измах», давайте конкретно изучать весь тот творческий опыт, который накопился за последние тридцать лет в социалистических странах. Благородный призыв! Но как мы сможем оценить ту или иную сторону опыта, пока мы не нашли пути проникновения в ту органическую клеточку, через которую литературный опыт перевоплощается в общественное достояние? И мы думаем, что это нам может дать лишь социология литературы в том направлении, которое мы предлагаем.

Мы полагаем, что путем соответствующего применения категорий и методов социологии литературы можно добиться более адекватного понимания и закономерностей той динамики, которая обусловливает смену одних литературных направлений другими. Эту гипотезу мы изложили в сообщении на VII конгрессе Международной Ассоциации по сравнительной литературе (Монреаль,

август 1973 г.)[10]. Путем сравнения двух рядов ценностей — высших достижений художественного творчества, с одной стороны, и массового предпочтения определенных литературных произведений, с другой,— может быть почти точно определена *количественная* дистанция между литературным поиском (как основным внутренним двигателем поступательного процесса) и тем, как объективно фиксируются литературные достижения в сознании широкого круга читателей. Эта дистанция всегда приводит к определенной деформации процесса, которая в свою очередь вызывает реакцию в «артистической медеоструктуре», что создает новую дистанцию и т. д. Динамика этих «притяжений» и «отталкиваний» во многом зависит от положения писателя в обществе и от его отношения к господствующему классу и другим классам, от культурной политики государства, от режима книги и других форм массового воздействия. Для выяснения процесса нужно вовлечь в анализ явлений все те данные, которые могут быть в изобилии собраны социологией литературы. А это в свою очередь может содействовать (там, где для этого есть предпосылки) соответствующей самоориентации литературной критики. Другими словами, социология литературы может стать верным помощником литературного движения, в особенности там, где это движение сознательно поставлено на службу большому общественному делу.

---

[10] См.: «L'étude sociologique, des relations entre la circulation de la littérature et les valeurs, comme source des recherches comparatistes».— «Revista de istorie şi teorie literaiŏ, t. XXII, 1973, № 3, str. 351—361.

II

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И СОВРЕМЕННОСТЬ

1
Зарубежные литературы

М. П. Алексеев

ОБРАЗ ДЕМОГОРГОНА В ДРАМЕ ШЕЛЛИ И ЕГО ИСТОЧНИКИ

В общем замысле лирико-философской драмы П. Б. Шелли «Освобожденный Прометей» («Prometheus Unbound», 1819) образ Демогоргона играет заметную и важную роль: это освободитель Прометея, победивший Юпитера и его неправедную власть. Пророчеством Демогоргона о светлом будущем человечества, которое уничтожило порабощение и провозгласило победоносную силу любви, кончается драма Шелли. Между тем образ Демогоргона, каким он выступает в «Освобожденном Прометее»,— в его собственных речах, в словах прочих действующих лиц, в ремарках самого поэта,— один из самых условных, абстрактных и расплывчатых в этом произведении Шелли. Поэтому этот образ породил множество неясностей и противоречивых объяснений, распространившихся и на явно ошибочное истолкование всей драмы в целом.

Ранние попытки истолкования образа Демогоргона шли первоначально по ложному пути. Так, французский философ и критик Эдуард Шюре не мог понять основную идею «Освобожденного Прометея» прежде всего потому, что не в состоянии был объяснить, кто такой Демогоргон и зачем он освобождает титана. По ошибочному предположению Э. Шюре, имя Демогоргона было вымышленным. Шюре считал, что Шелли составил его из двух древнегреческих слов: «демос» — народ и «горгон» — страшилище. Образ Демогоргона, изображенный Шелли, представился ему в виде некоего существа, наводящего страх на людей [1]. Со ссылкой на Э. Шюре эту наивную этимологию привел также Э. Литтре [2] в своем капитальном словаре французского языка. Он сообщает, что Демогоргон — это придуманное Шелли «символическое существо» — создатель Неба и Земли, живущий в центре Вселенной

---

[1] *Edouard Schuré.* L'œuvre de Shelley.— «Revue des Deux Mondes», t. XIX, 1859, p. 773.

[2] *E. Littré.* Dictionnaire de la langue française, Supplément. Paris, 1886, p. 109.

вместе с Вечностью и Хаосом, и что, несомненно, сам Шелли изобрел его имя. Это пояснение представляется тем более странным, что здесь же Э. Литтре приводит цитату из «Автобиографии» Ж. Санд, в которой писательница утверждает, что она знала имя Демогоргона из какого-то старого руководства по мифологии, но — прибавим мы от себя — не имела ни малейшего представления о драме Шелли. «Этот мифологический персонаж,— писала Ж. Санд,— произвел на меня сильное впечатление в ранней юности; это был древний Демогоргон (l'antique Démogorgon), дух недр земли, маленький грязный старичок, покрытый мхом, бледный и безобразный, живший в недрах земного шара; так описывало его мое старое руководство по мифологии» [3]. Какой учебник мифологии Ж. Санд имела в виду в данном случае, неизвестно, но подобные описания Демогоргона можно было встретить в XIX в. в энциклопедических словарях и справочниках. Так, например, в словаре знаменитого американского лексикографа Н. Уебстера (первое издание которого появилось через восемь лет после выхода из печати «Освобожденного Прометея» Шелли) пояснялось, что имя Демогоргон образовано из сочетания двух древнегреческих слов «демон» (δαίμον) и «горгос» (γοργος), «страшный, свирепый» и может быть истолковано как имя наводящего страх божества [4]. Эту странную этимологию можно встретить и поныне в новейших изданиях словаря Уебстера. В издании 1964 г. именно такое словопроизводство сопровождается следующим обобщением: Демогоргон — «устрашающее и таинственное божество, или демон подземного мира, которому было приписано зловещее могущество. В некоторых средневековых сочинениях он описывается как первосоздатель (primeval creator)» [5]. Имя Шелли при этом, правда, не упомянуто. Но подобные искажающие истолкования в конце концов проникли и в литературу о Шелли [6].

Отзвуки подобных произвольных и плохо обоснованных истолкований Демогоргона как персонажа «древней» мифологии можно найти даже в русской справочной литературе. Так, например, в «Энциклопедическом словаре» И. Березина мы читаем: «Демогоргон по греческому преданию — бог или гений земли, грязный старик, покрытый мхом, бледный и безобразный, живший в недрах земли вместе с вечностью и хаосом. Соскучившись затворничеством, поднялся он на воздух, облетел землю и своим полетом образовал небо, потом извлек из земли огненную грязь и сделал из нее солнце, с которым сочетал браком землю; от них произо-

---

[3] *G. Sand.* Histoire de ma vie. Paris, 1856, t. VI, p. 32—33.

[4] *N. Webster.* American Dictionary of English Language (первое изд.— 1828 г.); цит. по изд. 1864 г.: *R. Ackermann.* Studien über Shelley's «Prometheus Unbound».— «Englische Studien», Bd. XVI, 1892, S. 35.

[5] Webster's New Twentieth Century Dictionary of the English Language unabridged, 2[d] ed. New York, 1964, p. 483.

[6] *John Todhunter.* A Study of Shelley, 1880, p. 137.

шли уже Тартар, Ночь» [7]. Нечто аналогичное, но с еще бо́льшими подробностями (в частности, относительно якобы существовавшего в греческой Аркадии особого культа Демогоргона) мы находим в «Большом Всемирном словаре» П. Ларусса, где дается еще одна этимология имени этого божества, впрочем столь же неправдоподобная, как и все вышеуказанные: по статье этого словаря имя Демогоргон будто бы образовано из греческих слов: «даймон» (гений, божество), «ге» (земля) и «эргон» (творение), для обозначения «божества земли, которое древние представляли себе в виде грязного старика, покрытого мхом», и т. д. От созданного Демогоргоном Солнца и Земли произошли не только Тартар и Ночь, но и «Раздор, Парки, Эреб». Впрочем, замечает автор статьи, «эти предания не были распространены в первобытной Греции, данное божество являлось предметом поклонения у жителей Аркадии, которые настолько его почитали, что даже не решались произносить его имя» [8]. Источники этой французской энциклопедической статьи в словаре не указаны, но очевидно, что они ведут нас к другим представлениям о Демогоргоне, нежели те, которыми вдохновлялся Шелли, создавая своего «Освобожденного Прометея», или к особой их интерпретации.

Такие представления действительно существовали. Имя Демогоргона было хорошо известно в эпоху Возрождения в литературах Западной Европы и употреблялось в бытовой, обиходной речи как в Англии, так и в Италии и Франции. Приведем несколько примеров.

Кристофер Марло упоминает имя Демогоргона в «Трагической истории доктора Фауста» (написанной ок. 1588—1589 гг.). В начале пьесы, в сцене заклятия, Фауст, очертив жезлом магический круг, называет Демогоргона среди властителей подземного мира: «Да будут боги Ахерона ко мне благосклонны!... Духи огня, воздуха, земли и воды, привет вам! Князь Востока, Вельзевул, пылающего ада властелин, и ты, Демогоргон, заклинаю вас: пусть явится и встанет предо мною Мефистофель!» (д. I, сц. 3). С тем же значением упоминается Демогоргон также в пьесах другого английского предшественника Шекспира, Роберта Грина, например в «Истории неистового Роланда» («The Historie of Orlando Furioso») и в «Почтенной истории монаха Бэкона и монаха Бенгея» (обе пьесы увидели свет в 1594 г., после смерти Р. Грина). В поэме Эдмунда Спенсера «Королева фей» («The Faerie Queene»,

---

[7] «Русский Энциклопедический словарь, изд. И. П. Березина», т. I. СПб., 1874, стр. 226. Напомним, что Демогоргону была и ранее посвящена небольшая статья в русском «Энциклопедическом лексиконе» А. Плюшара (т. XVI. СПб., 1839, стр. 139): «Комментатор Стация объясняет это слово высшим существом тройственного мира. Его представляют стариком, который обитает во внутренности земли, где вместе с ним хаос и вечность, и который сотворил небо и землю».

[8] Grand Dictionnaire Universel du XIX-e siècle, ed. P. Larousse. Paris, s. a., vol. 6, p. 411.

1590) идет речь о «великом Горгоне», повелителе тьмы и рек Плача и Скорби — Коцита и Стикса, и «мертвой ночи»

> Great Gorgon, prince of darkness and dead night
> At which Cocytus quakes, and Styx is put to...
> (*I, 1, 37*)

Что под «великим Горгоном» имеется в виду именно Демогоргон, видно из другого места той же поэмы, где Спенсер упоминает колдунью, рожденную в «чертоге Демогоргона»,—

> Which was begot in Daemogorgon's hall,
> (*I, 5, 27*)

т. е., очевидно, в «подземной пещере» [9].

Все эти упоминания, относящиеся к концу XVI столетия, очевидно, восходят к итальянским источникам, прежде всего к поэзии Боярдо, Ариосто и их комментаторам. Маттео Боярдо, вероятно, был первым итальянским поэтом, который ввел имя Демогоргона в поэтический текст. В поэме Боярдо «Влюбленный Роланд» («Orlando Innamorato»), две книги которой были опубликованы в 1484 г., мы находим Демогоргона во второй книге (песнь 13, строфа 27), где фея Моргана клянется его именем в беседе с Роландом. Но у Боярдо Демогоргон всего лишь повелитель фей, а его имя лишено того устрашающего величия и зловещего отблеска огня преисподней, какие имеет он в приведенных выше цитатах из произведений английских поэтов. Вслед за Боярдо Демогоргона упоминает также Лодовико Ариосто в «Неистовом Роланде» («Orlando furioso», 1516; в своем окончательном виде поэма была издана в 1532 г.). В первой из дополнительных «Canti» (строфа 4) Ариосто описывает пышный дворец в горах Гималайского хребта, которым правит Демогоргон.

> Quivi Demogorgon che frena e regge
> La fateedà lor forza e le ne priva,
> Per osservata usanza e antica legge...
>
> (Там Демогоргон сдерживает и направляет
> Фей и дает им силу и лишает их ее,
> Соблюдая обычай и древний закон...)

Встречается имя Демогоргона и ниже, в той, же поэме (строфа 30), в рассказах и жалобах феи Морганы [10].

---

[9] *R. Ackermann.* Studien über Shelley's «Prometheus Unbound», S. 35.
У Мильтона в «Потерянном рае» (II, 965) также идет речь о подземном мире, об Орке и Гадесе — Orcus and Hades and the *dreaded Name of Demogorgon...*

[10] *Georg Knack.* Demogorgon. Ein Beitrag zur Ariosterklärung.— «Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte», hrsg. v. Max Koch, N. F., Bd. XII, H. 1—2, Weimar, 1898, S. 22—26.

Напомним также, что в автобиографии французского поэта Агриппы д'Обинье есть сообщение о составившемся около 1580 г. из молодых дворян кружке «демогоргонистов» (une société des Démogorgonistes) при Наваррском дворе, которые называли себя так потому, что председатель этого светского кружка именовал себя Демогоргоном [11]. Это свидетельствует о том, что в то время имя Демогоргона было известно не одним эрудитам.

Из приведенных примеров нетрудно заметить, какое обширное поле для всевозможных догадок о происхождении и значении образа Демогоргона в «Освобожденном Прометее» Шелли открывалось исследователям и критикам этого знаменитого произведения, когда они наталкивались на сбивчивые и противоречивые данные об интересующем нас персонаже, столько раз — до Шелли — выведенном или названном в различных литературах Западной Европы в течение нескольких столетий. Долгое время оставалось совершенно неясным, как возник этот образ, чем вызваны значительные расхождения в его изображениях или истолкованиях, откуда заимствовал его Шелли.

Едва ли не первые уверенные шаги для решения всех этих вопросов сделаны были академиком А. Н. Веселовским во втором томе капитального исследования «Боккачьо, его среда и сверстники» (1894). В X главе этого труда А. Н. Веселовский дал подробный анализ латинского трактата Боккачьо «Генеалогия богов» («De Genealogia Deorum»), установил его вероятные источники и кратко очертил воздействие, которое этот трактат оказал на литературы Западной Европы в XV—XIX вв. А. Н. Веселовский установил, что именно Боккачьо следует считать одним из создателей образа Демогоргона и что в конечном счете именно к этому сочинению Боккачьо следует возводить как к первоисточнику образ Демогоргона в драме Шелли [12].

Над трактатом о генеалогии богов Боккачьо работал более двадцати лет (1350? — 1372), но так и не завершил его окончательную отделку. Во всех вариантах трактата родословие богов начинается именно с Демогоргона.

Во введении к своему трактату Боккачьо задавался вопросом, «кого первого чтили язычники богом», и перечислял мнения об этом древних мудрецов (Фалеса, Анаксимена, Хризиппа, Алкмеона, Макробия и т. д.). Иные считали началом всего сущего воду, другие — воздух, третьи — огонь или солнце. Но у некоего Тео-

---

[11] Choix de Chroniques et Mémoires sur l'Histoire de France avec des notes biographiques par J. A. C. Buchon, Paris, MDCCXXXVI, p. 489 («Mémoires de Théodore Agrippa d'Aubigné»). Указанное место в русском переводе этой автобиографии (см. «Мемуары А. д'Обинье, или Его жизнь, рассказанная им самим его детям» в кн.: *Агриппа д'Обинье.* Трагические поэмы. Мемуары. М., 1949, стр. 143) сопровождается следующим комментарием о Демогоргоне: «Собственно — имя духа земли, обожествленного в Аркадии. В суевериях XV—XVII вв. считалось одним из имен дьявола».

[12] *А. Н. Веселовский.* Собр. соч., т. VI. Пг., 1919, стр. 323—426.

донция, писателя для нас загадочного, о котором не сохранилось никаких сведений, но писаниями которого Боккачьо очень дорожил (А. Н. Веселовский считает его уроженцем Южной Италии или «каким-нибудь объитальянившимся лонгобардом, знавшим по-гречески»), он нашел сведение о том, что, по мнению древних аркадцев, причиною всего сущего была земля и прирожденный ей божественный дух. Это, по словам Боккачьо, подтверждается также свидетельством Лактанция, которое он и приводит [13]. По этому поводу А. Н. Веселовский замечает в своем исследовании: «Боккачьо разбирает мнения философов и, приравнивая стихии к их мифологическому выражению — воду к Океану, Юпитера — к Огню и т. д., находит в своих генеалогиях, что все они рождены от кого-нибудь, и им нет места в начале родословной; оно остается за Демогоргоном, ибо Боккачьо ничего не отыскал у поэтов об отце, но читал о нем как о родоначальнике других богов. Логический вывод ясен, не принято лишь в соображение, что у Демогоргона потому только нет восходящей генеалогии, что сам он — продукт поздней, философской абстракции, воспринятой Боккачьо, и по его следам Боярдо и Шелли» [14].

Пользуясь своими не всегда ясными для нас источниками, обобщая их и дорисовывая с помощью своей фантазии те черты богов и мифологических персонажей, которые в них отсутствуют, но могли бы существовать, Боккачьо изображает Демогоргона, находящегося в недрах земли, в туманах и мраке, страшного самым именем своим; он окутан белесоватой, сырой плесенью (pallere muscoso et neglecta humiditate amictus), и от него идет острый запах земли (terrestrem, tetrum factidumque evaporens odorem). «Сознаюсь, я улыбнулся, при виде кого древние, по

[13] Оба сообщения, которые комбинирует Боккачьо и Теодонция и Лактанция, не отличаются ясностью. Лактанций Плацид (Lutatius или Lactantius Placidus, живший, вероятно, в VI в. н. э.) в схолии к «Фиваиде» («Thebais») римского поэта Стация (IV, 516) говорит, что Тирезий называет Демогоргона высочайшим богом, имя которого не разрешается знать (dicit deum Demogorgona summum, ejus nomen scire non licet) Некоторые же философы и персидские маги тоже утверждают, что, кроме этих известных богов, которые почитаются в храмах, есть и другой главный, величайший правитель над прочими богами. На самом деле, у Стация Демогоргон не назван: «Тирезий, вызывая тень Лая, говорит, обращаясь к богам подземного мира: «ведь мы знаем и высочайшего над тройственным миром, хотя его и недозволено знать»... У него, по словам Теодонция, две супруги — «Вечность» (Aeternitas) и Хаос; его дети — Раздор (Litigium), Пан, Парки, Полус, Фитон (Phyton, т. е., вероятно, испорченное Фаетон), Земля, Эреб. Теодонций ссылается на поэта Пронапида и его «Протокосм», наполненный, по словам А. Н. Веселовского, не традиционными мифами, а «не то метафизическими, не то отреченными баснями». (Ср.: *А. Н. Веселовский.* Собр. соч., т. VI, стр. 380—381; ср. здесь же в дополнениях — стр. 729—730, в связи с новым изданием Лактанция Плацида.— *Placidus.* Ed. Jahnke. Leipzig, 1895, S. 228.)

[14] *А. Н. Веселовский.* Собр. соч., т. VI, стр. 379.

своему неразумию, считали творцом всего сущего»,— замечает Боккачьо и попутно следующим образом объясняет происхождение имени Демогоргона: «по-латыни это обозначает бога земли, ибо, по Лактанцию, демон — бог, горгон — земля или, скорее, мудрость земли, так как демон часто означает знающего или мудрость; иные толкуют *страшный бог*» [15].

Так создалось представление о Демогоргоне, которому суждена была долгая литературная жизнь.

А. Н. Веселовский установил, что античных свидетельств о Демогоргоне, собственно, не существует, что предания о нем возникли только после того как Боккачьо в «Генеалогии богов» соединил в одно целое разрозненные черты нескольких поздних представлений о предполагаемом культе божества земли.

Однако уже в XVIII в. сомнения вызвало самое имя Демогоргона. Геттингенский профессор-классик Хр. Готтлиб Гейне (Chr. G. Heyne, 1729—1812) в 80-х годах написал весьма ученую статью на латинском языке, в которой утверждал, что имя «Демогоргон» есть лишь испорченное слово «демиург», известное из космогонических теорий гностиков начала нашей эры и современных им философских рассуждений Ближнего Востока [16]. Эта статья при своем появлении вызвала несогласия и споры с автором, но в настоящее время гипотеза, выдвинутая Хр. Гейне, может считаться общепризнанной: так, отождествление Демогоргона с Демиургом мы находим, например, в энциклопедическом справочнике по классической филологии Паули—Виссовы [17]. Напомним в связи с этим, что, по учению некоторых гностиков, например Макробия, заждитель Демиург, в противоположность «богу света», являлся «богом мрака» (deus tenebrorum) и что, создав злой мир и человека, он господствовал над ним известное время [18]. Этим, по-видимому, можно объяснить, что западноевропейские писатели эпохи Возрождения отождествляли Демогоргона с властителем подземного мира, он выступает демонической силой преисподней, его имя долгое время встречалось в магических заклинаниях алхимиков [19].

Отметим, кстати, что рассуждение Хр. Гейне о Демогоргоне легло в основу справки об этом персонаже, опубликованной в

[15] Цит. по: *А. Н. Веселовский.* Собр. соч., т. VI, стр. 380.

[16] *Chr. G. Heynii.* Opuscula academica collecta et animadversionibus locupletata, vol. III. Gottingae, 1788, p. 219—314 («Demogorgon daemon, e disciplina Magica repetitus»).

[17] Pauly — Wissowa, Real Encyclop. d. classischen Altertumswissenschaft, Bd. V, Stuttgart, 1905, S. 2; здесь, в частности, указано, что в некоторых ранних кодексах Лактанция Плацида в соответственном пассаже вместо «Demogorgon» стоит «deum demiurgon» или «deum demoirgon», как на это указывает в своем издании этого автора Jahnke (1898, S. 228).

[18] *М. Э. Поснов.* Гностицизм II века и победа христианской церкви над ним. Киев, 1917, стр. 407—408, 541, 599. Любопытно, что гностики приписывали Демиургу вражду и борьбу против верховного божества.

[19] Джеймс Хауэлл *(J. Howell.* Instructions and Directions for Travels. London, 1650, p. 126) называет алхимиков «учениками Демогоргона».

1833 г. в немецком энциклопедическом словаре Эрша и Грубера [20]; отсюда эта справка, с сокращениями и незначительными изменениями, была воспроизведена во многих энциклопедиях XIX в., в том числе в цитированных выше словарях, русском — И. Березина и французском — П. Ларусса.

Откуда же Демогоргон стал известен Шелли? Коснувшись воздействий «Генеалогии богов» Боккачьо на последующую литературу Италии и других стран, А. Н. Веселовский лишь упомянул Боярдо и Шелли, как тех писателей, которые, изображая Демогоргона, следовали трактату Боккачьо, но оставил непроясненным вопрос, был ли Шелли непосредственно знаком с текстом «Генеалогии богов» или представление о Демогоргоне было взято им из какого-либо другого источника, в конечном счете восходящего к тому же Боккачьо. В новейших работах речь об этом шла не раз.

Известно, что Шелли восторженно отзывался о Боккачьо, называя его «самым божественным из писателей» (письмо к Ли Хенту от 29 сентября 1819 г.), но этот интересный отзыв основан преимущественно на знакомстве Шелли с итальянскими произведениями Боккачьо, как прозаическими, так и в особенности поэтическими. («Он поэт в высоком смысле слова и его язык обладает ритмом и гармонией стиха»,— говорил Шелли о Боккачьо далее в этом же письме.— «Особенно близко мне его понимание любви. Он очень часто высказывает мысли, полные серьезного значения и поистине прекрасные. Он моральный казуист, полная противоположность христианской, стоической, шаблонной, светской системе морали» и т. д.) [21] Возможность знакомства Шелли с латинским текстом «Генеалогии богов» не исключается, хотя точных свидетельств об этом мы не имеем: ученый латинский трактат едва ли пользовался большой популярностью у литераторов в начале XIX в.[22] Тем не менее некоторые новейшие исследователи уверенно говорят о знакомстве Шелли с этим трактатом Боккачьо, исходя при этом из анализа текста «Освобожденного Прометея». «Начальные страницы («Генеало-

---

[20] Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Kunste, hrsg. v. J. S. Ersch und J. G. Gruber. Erste Section, Theil 24. Leipzig, 1833, S. 33.

[21] *Н. Я. Дьяконова*. Новелла Боккачьо в стихотворной обработке английских романтиков.— В сб. «Проблемы международных связей». ЛГУ, 1962, стр. 71—72. В этой статье (стр. 69—90) собрано много данных о популярности Боккачьо в Англии в первые десятилетия XIX в.

[22] Библиография изданий «Генеалогии» приложена к исследованию: «Attilio Hortis «Studi sulle Opere Latine del Boccacio» (Triest, 1879). Поправки и дополнения в ней см.: *Paget Toynbee*. The Bibliography of Boccacio's Genealogiae Deorum («The Athenaeum», London, 1900, № 3773, 17 Feb., p. 208). Из этих источников явствует, что издания «Генеалогии», как в латинском подлиннике, так и в итальянском переводе, приходятся главным образом на конец XV и начало XVI в. (9 латинских изданий между 1472 и 1532 гг. и около 20 итальянских переводов между 1547 и 1644 гг.), но уже в XVIII в. все эти издания были очень редкими и мало распространенными.

гии») Боккачьо,— утверждает, например, Генри Лотспейч,— были важным источником мифологии Шелли в Прометее» [23], и для доказательства этого сопоставляет описание Демогоргона у Шелли и Боккачьо и приводит текстовые параллели между обоими произведениями — латинским и английским: и у Боккачьо, рассуждающего о Демогоргоне, имя его обозначает «божество земли» или «мудрость земли»; и у Боккачьо и у Шелли он обитает в некоей подземной «пещере», откуда доносятся его туманные пророчества (у Шелли обозначение «Cave» или «Cave of Demogorgon» встречается в тексте драмы шесть раз); в обоих случаях образ таинственного божества дается как намеренно расплывчатый; в 4-й сцене II действия Пантея у Шелли называет его «формой, скрытой покровом» (veiled form), «мощным мраком» (a mighty darkness). Когда Юпитер вопрошает его, кто он, Демогоргон отвечает: «Вечность. Не спрашивай имени страшнее» (д. III, сц. 1). Не забудем, что у Боккачьо Вечность является супругой Демогоргона.

По мнению других исследователей, напротив, Шелли знал о Демогоргоне не из Боккачьо, а из цитат у Спенсера или Мильтона [24]. В особенности же существенными для Шелли, как видно из новейших публикаций, оказались те сведения, которые он нашел о Демогоргоне в поэме своего друга Т. Пикока «Рододафна, или Фессалийские чары» (1818). Об этом полузабытом, но заслуживающем внимания литераторе романтической поры, поэте и драматурге, в последнее время говорят в печати все чаще, между прочим в связи с тем, что со все возрастающей отчетливостью раскрывается несомненное идейное и творческое воздействие, оказанное им на молодого Шелли.

Знакомство Шелли с Т. Пикоком (Thomas Love Peacock, 1785—1866) состоялось осенью 1812 г. в Лондоне и возобновилось летом следующего года; окончательно дружба их окрепла в октябре 1813 г. во время их совместной поездки в Эдинбург. Т. Пикок был тогда страстным и увлеченным эллинистом и много способствовал пробуждению у Шелли интереса к античному

---

[23] *Henry G. Lotspeich.* Shelley's «Eternity» and Demogorgon. «Philological Quarterly», 1934, vol. XIII, 3, p. 309—311. Отметим здесь попутно, что из трактата Боккачьо Демогоргон попал в издание «Fabulae» Псевдо-Гигина (Basel, 1535, Heidelberg, 1599). Указывают также на книгу Наталиса Комеса (Natalis Comes — латинизация имени итальянского эрудита XVI в. Noël Conti) — «Mythologia sive explicationes fabularum» (Venetia, 1551, Padua, 1616 и др. издания), в которой также содержались сведения о Демогоргоне, заимствованные у Боккачьо, и на трактат Бэкона «О мудрости древних» («De sapientia veterum»), где он, говоря о Демогоргоне, следует за «Мифологией» Комеса. Знакомство с этими сочинениями Шелли очень сомнительно и ничем не может быть подтверждено.

[24] *Douglas Bush.* Mythology and the romantic tradition in English poetry. Cambridge, Mass., 1937, p. 147; к этому предположению автор прибавляет еще указание на книгу: *Samuel Boyse,* A New Pantheon (1753), где читаем: «Лактанций сообщает нам, что отцом всей природы был некий Demigorgon, или бог земли... и спутницей его считает Вечность».

миру. Шелли и Пикок вместе читали в подлинниках Тацита, Цицерона, гомеровскую «Одиссею». В ближайшие за этим годы под влиянием Пикока список античных авторов, прочтенных Шелли, сильно возрос: среди них оказались Еврипид и Гесиод, Феокрит, Геродот, Фукидид и другие древние писатели, философы и историки. Не так давно опубликованная переписка Т. Пикока, Т. Хогга и Шелли, полная греческих и латинских фраз, цитат и припоминаний, свидетельствует, что в дружеском кружке этих писателей господствовал подлинный культ античности, отразившийся не только в их литературных произведениях, но даже в формах их житейского общения друг с другом. Известно, например, что они наделили себя прозвищами, заимствованными из читанных ими в то время книг по классической древности. Как явствует из письма Т. Хогга к Пикоку (от 8 сентября 1817 г.), среди прозвищ, ими изобретенных и бывших в ходу, находилось, в частности, прозвище «Демогоргон»: по-видимому, друзья именовали так Вильяма Годвина[25]. Нас не может поэтому удивить, что о Демогоргоне идет также речь в поэме Т. Пикока «Рододафна, или Фессалийские чары» (Rododaphne, or the Thessalian Spell. A Poem, 1818), появившейся в печати одновременно с «Восстанием Ислама» Шелли. В большой поэме Пикока в семи песнях, овеянной духом поздней античности, рассказана история девушки Каллирои, любившей юношу Антемиона, которого отнимает у нее приворожившая его волшебница Рододафна. Шелли хорошо знал эту поэму и назвал ее «экстрактом из произведений Лукиана, Петрония и Апулея», «перелитым» в английские стихи[26], в которой действительно из каждой строки бьет в глаза незаурядная классическая эрудиция автора. По справедливому замечанию одного из исследователей Пикока, герои его поэмы «знают своих богов от Юпитера до Демогоргона так же хорошо, как знал их любитель древности Пикок»[27].

Упоминание Демогоргона в «Рододафне» (с пояснениями и ссылками автора на Боккачьо, Наталиса Комеса и Мильтона) устраняет необходимость дальнейших поисков непосредственного знакомства Шелли с «Генеалогией богов» Боккачьо: мы с уверенностью можем сказать, что Шелли знал о Демогоргоне то, что об этом персонаже знал и написал в своей поэме Пикок. Тем

---

[25] *Joseph Barell.* Shelley and the thought of his time. A study in the History of Ideas, N. H., 1947, p. 110. Популярность имени Демогоргона и позже среди английских литераторов подтверждается также тем, что как прозвище одного из действующих лиц Демогоргон упомянут в раннем романе Дж. Мередита «Ивен Гаррингтон» («Evan Harrington», 1860), в гл. III. В 1795 г. в Дрездене ставилась опера — «Demogorgon e il Filosofo confuso». См. «Сборник императорского Русского исторического Общества», т. 44. СПб., 1885, стр. 614.

[26] *Douglas Bush.* Mythology and the romantic tradition in the English poetry, p. 184—185.

[27] *F. Dannenberg.* Peacock in seinem Verhältnis zu Shelley.— «Germanisch — Romanische Monatschrift», Bd. XX, 1939, H. 9—10, S. 360.

не менее этот вывод не исключает желательности особого выяснения вопроса о степени творческой самостоятельности Шелли при создании этого образа в связи с системой других образов действующих лиц в «Освобожденном Прометее». Следует иметь в виду, что когда истолкование этих образов производилось без учета тех данных о персонажах драмы, которыми Шелли мог располагать до или во время создания этого произведения, произвольность их понимания и объяснения были поистине безграничными. Многочисленные примеры подобных некритических и недостаточно аргументированных объяснений персонажей драмы можно найти хотя бы в работах А. Кранендонка [28] или Н. Уайта [29]. Если некоторые критики и исследователи «Освобожденного Прометея» считали, что в образе Демогоргона Шелли хотел изобразить «божественную Справедливость, вечную Немезиду» (R. Ackermann, J. Todhunter), «Необходимость» или «Судьбу» (Alexander), «Первоначальное могущество» (Ch. Collins), то другие отождествляли его с «древним принципом Разума» или прямо с «Революцией» (такое толкование дала Демогоргону Vida D. Scudder во введении к изданию «Prometheus Unbound». London, 1892).

Амплитуда разноречивых толкований Демогоргона из произведения Шелли, представленных русскими и советскими критиками «Освобожденного Прометея», также очень широка. Если М. Цебрикова, исходя непосредственно из текста драмы, называла Демогоргона «олицетворением вечности» [30], то Алексею Веселовскому казалось, что этот образ представляет собою «олицетворение справедливости и истины» [31]. Ф. П. Шиллер почему-то полагал, что Демогоргон — это «дух вечных сомнений и колебаний» (?) [32], Е. Демешкан утверждала, что «этот неясный, туманный образ олицетворяет смутно, хотя и безошибочно предугаданный поэтом закон исторической необходимости, которому подчиняется природа и общество. Это дух судьбы, дух перемен» [33]. И. Г. Неупокоева считала, что Демогоргон — «дух перемен и преобразования» и что, создавая этот образ, Шелли воспользовался «представлением греческой мифологии о смене историче-

---

[28] *A. G. Van Kranendonk.* Demogorgon in Shalley's «Prometheus Unbound».— «Neophilologus», t. IX, 1924, p. 59—62; см. дальнейшие разыскания J. Kooistra и J. F. C. Gutteling в том же голландском журнале (p. 213—222, 283—285); см. также: *Ellsworth Barnard.* Shelley's Religion. Minneapolis, Minnesota, 1937, p. 92—93.

[29] *N.I. White.* Shelley's «Prometheus Unbound» or Every Man is own Allegorist. «Publications of the Modern Language Association of America», vol. XL, 1925, p. 172—184.

[30] *М. Цебрикова.* Шелли.— «Отечественные записки», 1873, № 5, стр. 172—173.

[31] *А. Н. Веселовский.* Этюды и характеристики, 4-е изд. М., 1912, стр. 125.

[32] *Ф. П. Шиллер.* История западноевропейских литератур, т. I. М., 1935, стр. 320.

[33] «История английской литературы», т. II, вып. 1. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 350.

ских эпох» [34]. По мнению же авторов учебного курса «Истории зарубежной литературы XIX в.», Демогоргон — это «дух великого будущего человечества» (?) [35]. Для А. А. Елистратовой образ Демогоргона и Духов Часов у Шелли — «фантастические образы, воплощающие в себе представление о необратимых закономерностях движения Бытия» [36], и с этим толкованием Демогоргона соглашается и И. Г. Гусманов [37].

Приведенные примеры не исчерпывают накопившиеся в нашей литературной науке противоречия и несовпадения в истолковании указанного образа в драме Шелли. Этих колебаний было бы меньше или они отпали бы вовсе, если бы им предшествовало, в качестве начального этапа исследования этого вопроса, изучение источников представления Шелли о Демогоргоне и сопоставление данного им образа с многочисленными Демогоргонами его предшественников.

---

[34] *И. Неупокоева.* Революционный романтизм Шелли. М., 1959, стр. 221; «В силу неясности представления поэта о тех общественных переменах, которые предвещает Демогоргон, образ этот является как бы образом-понятием, одной из тех поэтических абстракций, которые вырастают из реального мира и выражают, говоря словами Шелли, вполне реальные эмоции и мысли»,— говорится ранее (стр. 219) в этой же книге. См. также предисловие И. Г. Неупокоевой к кн.: *P. B. Shelley.* Poetry and Prose. Moscow, 1959, стр. 15.

[35] *М. Е. Елизарова, С. П. Гиждеу, Б. И. Колесников* и *Н. П. Михальская.* История зарубежной литературы XIX в. М., 1957, стр. 135. К сожалению, это имя напечатано здесь с ошибкой: Демогортон! Б. И. Колесников в примечании к «Освобожденному Прометею» в кн.: *Шелли.* Избранное. (М., 1962, стр. 451) отметил: «Демогоргон — порождение поэтической фантазии Шелли... Самое слово Демогоргон Шелли заимствовал из «Генеалогии богов» Боккачьо.

[36] *А. А. Елистратова.* Наследие английского романтизма и современность. М., 1960, стр. 31; ниже Демогоргон назван «великий и незримый Дух революционных перемен» (стр. 362, 486).

[37] *И. Г. Гусманов.* Некоторые особенности образа Прометея в лирической драме П. Б. Шелли «Раскованный Прометей».— «Ученые записки Московского госуд. Педагогического института им. В. И. Ленина (№ 203). Зарубежная литература, М., 1963, стр. 17.

Роберт Вейман

ВВЕДЕНИЕ В ГЕНЕТИЧЕСКИ-ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ РЕАЛИЗМА В ПРОЗЕ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

1

Среди основных направлений литературоведческого анализа марксистское литературоведение всегда выделяло историко-генетический метод, следуя которому оно добилось наиболее значительных результатов. Однако, как заметил М. Б. Храпченко, «...в последние годы наблюдается очевидная неудовлетворенность, так сказать, чистым социально-генетическим изучением литературы», основанная на том, что этот метод оставляет в стороне «общественно-эстетическое» воздействие литературы, «характер и существо» которого «историко-генетический анализ не объясняет» [1].

Недостаточность чисто генетического изучения литературы отмечена во многих странах. Но пока еще не рассмотрены методологические следствия, вытекающие из этого факта для изучения реализма. Анализ реализма сосредоточивался вплоть до последнего времени почти исключительно на отображении и отражении, иными словами — на подражательной способности литературы. Творческому, активному началу в ней уделялось гораздо меньше внимания. А именно это начало и заключает в себе ту преобразующую силу литературы, которая определила ее воздействие на человека и общество далеко за пределами породившего ее времени. Только исторически-функциональный анализ данной потенции литературы может приблизить нас к ее реальной оценке, а заодно и к ответу на вопрос, почему то или иное произведение продолжает жить и является неотъемлемой частью воспринятого нами наследия.

Понятая таким образом творческая функция литературы не противоречит ее способности к отражению действительности. Напротив: воздействие неотделимо от познания, красота — от истины. Именно поэтому оба методологических подхода, генетический и функциональный, нуждаются в объединении. Подобная методологическая интеграция необходима уже потому, что воздействие литературы на человека и общество начинается с первого зрителя, слушателя, читателя и кончается с последним зрителем, слушателем, читателем. Оно простирается от момента

---

[1] *М. Б. Храпченко.* Время и жизнь литературных произведений. В кн.: «Художественное восприятие». Л., 1971, стр. 30, 31.

рождения книги вплоть до современности и может быть в целом оценено только с высоты сегодняшнего исторического этапа.

Подходя с такой диалектической методологией к исследованию реализма, мы должны будем в настоящей статье дополнить понятие «отражение» понятием «освоения» мира.

В постановке вопроса об освоении мира в литературе эпохи Возрождения мы исходим из предпосылки, что отношение литературы к действительности основано на ее творческой функции и что литература может быть рассмотрена как социальный фактор не только благодаря отражению жизни. Понятие «освоение мира» ставит литературу как процесс созидания и воздействия в связь с тем широким историческим движением, которое в конечном счете основывается на факте, что «вся так называемая всемирная история есть не что иное, как порождение человека человеческим трудом, становление природы для человека» [2].

Но вопрос об освоении мира в ренессансной прозе имеет целью не только новый подход к истории предмета — он ставит этот предмет в новый ценностный ряд. Литература Ренессанса рассматривается не как музейный литературоведческий экспонат: она раскрывается в современности как живое наследие, воспринимается в свете идеи революционного преобразования мира. Специфический вклад прозы Ренессанса в освоение действительности трактуется как отражение и часть широкого исторического процесса, последствия которого живы и в наше время. Они живы как традиция литературной эпохи, эстетические масштабы и достижения которой имеют значение и для современной социалистической литературы, а поэтому (это уже другой аспект проблемы) могут быть заново открыты и оценены лишь с вершин исторического сознания нашего времени. Заслуги литературы в освоении отошедшего в прошлое ренессансного мира оказываются соответственно зависимыми от широты восприятия и критического освоения этого наследия социалистическим обществом. Исходный для нас критерий не является, однако, нормативным или искусственно привнесенным в исторический материал. Предлагается такая постановка вопроса, а значит, и такой оценочный масштаб, которые не противоречат в конечных выводах историческому развитию, а находятся с ним в продуктивных связях. Только такой подход и может осветить противоречивое единство исторического развития и эстетических ценностей, связь с временем и выход литературы за его пределы.

Вводя после разъяснения этой диалектической взаимозависимости понятие «реализм», мы будем считать его уже не только исторической, но и оценочной категорией, извлекающей свои критерии из исторического процесса и из «становления природы для человека» (К. Маркс). В такой трактовке понятие «реализм» обозначает не какую-нибудь специфически-стилистическую или

---

[2] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Из ранних произведений. М., 1956, стр. 598.

внешнюю жанровую форму литературного произведения, но в гораздо большей мере род его историзма. А отсюда следует, что эстетическая и историческая категории в литературе, функция отображения и активного воздействия совмещаются в одном основополагающем принципе.

Действительная актуальность, а значит, и сила воздействия ренессансной прозы должна, в свете вышесказанного, выводиться из ее собственного историзма и результатов ее последовательного освоения в ходе исторического развития. Исторически-генетическое исследование литературы Ренессанса, являющееся одновременно исследованием функциональным, не предполагает снятия дистанции между современной и прошлой эпохой — оно лишь по-новому определяет место литературы Возрождения, исходя из ее воздействия в разные эпохи. Такое исследование сопоставляет общечеловеческое содержание ренессансной культуры с ее определенной временем классовой функцией. Лишь историческое объяснение выявленных противоречий может раскрыть подлинное значение наследия Ренессанса.

При этом станет очевидным, что восприятие, рожденное новой послебуржуазной эпохой, открывает такие аспекты литературоведческому анализу, в свете которых Ренессанс оказывается бо́льшим, чем просто предыстория буржуазной культуры. Исходя из этой более широкой перспективы, достижения Ренессанса, в частности выдвинутая им концепция личности, не могут быть удостоверены одним «непроходящим чувством благодарности» [3], которое питал к Ренессансу Якоб Буркхардт за совершенный тогда шаг в познании «глубинной сути» человека и человечества. Действительное величие образа человека в Ренессансе, например то требование Пико делла Мирандолы, согласно которому человек является «свободным ваятелем и преобразователем самого себя» [4], не может быть понято вне исторических противоречий и ограниченности этого гуманизма. Поэтому нельзя некритически принимать вклад эпохи в освоение мира и природы: необходимо, напротив, критическое восприятие, которое учло бы как ее общественные преобразования, так и сегодняшние следствия — например, тогдашней бесконтрольной эксплуатации и уничтожения природных богатств. То же самое можно сказать о художественном освоении и познании человеческого мира: только анализ противоречивых социальных и специфически идеологических предпосылок и следствий художественной эпохи может объяснить жизнь художественного произведения во времени и критически осветить его подлинное историческое значение.

---

[3] *Jacob Burckhardt.* Die Kultur der Renaissance in Italien, hrsg. von L. Heinemann. Berlin, 1928, S. 354.

[4] *Giovanni Pico della Mirandola.* De diagnitate hominis, eingel. von E. Garin. Bad Homburg, 1968.

2

Эпоха Возрождения отличается от предшествовавших исторических эпох гораздо более широкими масштабами и новым качеством освоения мира через производство, познание и изображение. В общественной сфере, где «экономический базис составляли собственность на землю и земледелие», «процесс освоения», как показал Маркс, был тем статичнее, чем более «неизменными были старые формы собственности, а значит, и общество в целом».

В то время как еще в позднем Средневековье присвоение природного условия труда (*земли*) «происходит не при посредстве труда, а предшествует труду в качестве его предпосылки» [5], экономические и общественные возможности эпохи Возрождения открыли иную динамику процессов общественного производства. Материал, виды и количество природного сырья и предметов производства умножились благодаря увеличившемуся разнообразию средств труда. Вместе с ростом возможностей общественного производства расширился «фактический процесс освоения природного сырья», революционизировались «условия действительного присвоения трудом» (Маркс), приобретшие благодаря этому свои современные формы. Совершается — сначала в передовой Европе — качественный скачок в отношении человека к действительности, в воздействии человека на природу и общество.

Различные ступени в спорах с действительностью, опосредствованно отражавшие исторические этапы эмансипации буржуазии, отличались при всей их несхожести общим новым качеством практической и духовной деятельности этого поднимавшегося класса, познававшего и изменявшего мир. Новому отношению к действительности соответствует новая идеология, выражающаяся в новых формах и простирающаяся в политической мысли от Макьявелли до Бэкона, в социальной этике от лозунга Франческо ди Марко Датини «За бога и пользу!» до аскезы в миру и идеи умерщвления плоти в кальвинизме.

Можно привести множество примеров, демонстрирующих всеохватывающий характер идеологических предпосылок (и следствий) этого интенсифицировавшегося освоения мира.

Определяющая тенденция в новом отношении к действительности ясно проявляется, например, в требовании Макьавелли, сформулированном им в качестве второго принципа в пятнадцатой главе его сочинения — «следовать реальному существу вещей», причем исходным для него является критерий полезности и целесообразности, или «опыт наших дней». С этих позиций понятен и совершенно необычный образ мыслей Макьавелли в пятьдесят восьмой главе первой книги «Discorsi», который он сам характеризует как суровую и чрезмерно трудную задачу,

---

[5] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Сочинения, т. 46, ч. 1, стр. 437.

потому что «хочет защищать воззрения, отклонявшиеся... всеми писателями»: «Но, как бы там ни было,— настаивает он в этом месте,— я не верю и никогда не смогу поверить, что защищать свое мнение доводами разума, не ссылаясь на авторитеты, ошибочно...» Подобный образ мыслей, столь же передовой, сколь и редкий тогда, открывал пути непосредственному познанию и освоению действительности, осуществлявшемуся теперь уже не только посредством сложившихся идей и устоявшихся способов духовного освоения мира.

Тот же метод «следовать реальному существу вещей» стимулирует рождение составивших эпоху открытий, обладавших действительно революционной силой воздействия, ибо эти открытия порывали с какими бы то ни было традициями и санкциями. В «De donatione Constantini» Лоренцо Валла использует аргументацию, которая совершенно отчетливо противопоставляет личный опыт столкновения с действительностью опыту, утвержденному легендой. Прямо обращаясь к королям и князьям Европы, он спрашивает: почитал ли кто-нибудь из вас себя обязанным, если бы он был на месте императора Константина, отречься из чистого великодушия от престола Рима, своей родины и центра мира, столицы столиц, возвышающейся надо всеми народами?

Лежащее в основе этой аргументации новое отношение к цействительности черпает свою силу в том, что критерий истинности воспринимается как подлежащий проверке на примере как будто бы экспериментально в воображении воспроизведенного испытания политической корыстью. Проверка политической установки, достигнутая обращением к эмпирически повторимому опыту, начинается с проверки социально детерминированной конкретности интересов и взглядов, от которых зависят человеческие поступки.

Позиция Макьавелли и Валла, конечно, все же не может прояснить те противоречия, переходы и непоследовательность, которые свойственны процессу постепенного созревания нового метода освоения мира за пределами раннего Возрождения. Общая антиавторитарная ориентация в осмыслении явлений реального мира, отрицавшая принятые традиционные истолкования, остается исполненной компромиссов даже и там, где такой гуманист, как Петрарка (в «Диалоге о мудрости»), говорит о волшебной силе авторитета, следуя за которым оратор вынужден будет сказать, что он похож на привязанную к яслям лошадь, жующую то, что ей положили,— в то время как мудрость обитает на улицах и площадях. Потребность в традиции у гуманистов, которой так многим обязано творчество Петрарки, доказывает, что данный пример (как и предыдущие) ни в коей мере не характеризует принятую тогда общую норму, но скорее — ту передовую позицию, которая становится затем, в XVI и XVII вв., все более характерной для исторической эпохи за пределами Италии. И все

же приведенные примеры намечают линию развития, проходившую через творчество великих гуманистов, через «Утопию» и «Похвалу глупости», ставшую структурообразующей в эссе Монтеня и Бэкона и одновременно придавшую ренессансной прозе то новое качество в освоении мира, которое оказалось важным по своим художественным результатам для грядущих веков.

3

Уже этот весьма беглый взгляд на социальные, а также идеологические формы более активного восприятия мира позволяет установить тот весьма значимый для понимания ренессансного реализма факт, что усилившийся процесс духовного освоения действительности означает не только отражение (пассивное) действительности в сознании художника, но и обнаруживает диалектику, которая особенно важна для понимания ренессансного реализма в целом: объективный мир природы и общества познается, воплощается, отражается в искусстве и таким образом осваивается тем глубже, чем более сам общественный человек воздействует на них своей деятельностью, трудом, своей сущностью. Как и наоборот: сущность его тем богаче, тем более раскрывается в физическом и духовном плане, чем более она опредмечена в действительном мире. Это означает, в частности, что открываются и осваиваются не только новые явления природы (стихии, океаны, страны, биологические виды), но в процессе освоения, иначе говоря в процессе изобретения, открытия и осмысления, возникают новые общественные и индивидуальные силы, способности, способы ощущения. Этот процесс овладения новым материалом, новыми силами и опытом, хотя, как отмечают Маркс и Энгельс, прежде всего обусловлен тем объектом, который должен быть освоен, однако «само освоение этих сил представляет собой не что иное, как развитие индивидуальных способностей, соответствующих материальным орудиям производства».

Растущее в эпоху Возрождения освоение мира приводит не просто к большему объективному открытию, познанию и осмыслению действительности, но сама эта объективность понимания мира и явлений природы оказывается взаимно связанной с повышенной деятельностью и действенностью субъекта. Требование Макьавелли при изучении общества исходить из реальной сущности вещей отнюдь не означает подавления его субъективной, творческой, оригинальной мыслительной деятельности, но, наоборот, предвосхищает ее. В протесте революционных сил эпохи Возрождения против гнета и косности отживших традиций и институтов именно личный, индивидуальный реальный опыт, до того времени не входивший в традицию, а ныне высвобожденный из-под гнета традиционной идеологии, приводит — как у Лоренца Валла — к более глубокому пониманию правды истории. Само обретение истины, т. е. как раз постижение объективных

факторов, становится возможным посредством сознания, но равно благодаря экспериментам, осуществляемым в соответствии с субъективными интересами и теми перспективами, которые открывает индивидуальный опыт.

Исходя из этих предпосылок становится понятным исторический генезис и огромное историческое воздействие, вплоть до нашего времени, того образа человека, который был создан в эпоху Возрождения. Разложение сословного общества и распространение товарной продукции способствует развитию большего свободомыслия у людей, которые открывают для себя новые сферы приложения идей и деятельности вне тех догм и традиций, которые господствовали в феодальную эпоху. Стремление к освобождению, проявляемое буржуазией, хотя еще и незрелое, направляется во все большей степени на строго объективные и абстрагированные представления о мире, которые первоначально заявляли о себе «как общий интерес всех членов общества» (К. Маркс и Ф. Энгельс). Такого рода универсализм (а ему соответствуют многообразие и универсальность тех вещей и сил, которыми овладевает человек в природе и обществе, в результате роста торговли и усиления взаимных связей) на этой ступени развития еще связан с ростом личной независимости. Зависимость от материальных вещей, которая в конечном счете лежит в основе этой независимости, еще полностью не раскрывает себя как враждебная искусству и самим интересам личности. Процессы овеществления еще не разрушили ощущения универсальности человеческой личности. Прозрачность отношений в товарном производстве, прямолинейность отношений между производителями и потребителем, относительная обозримость последствий и результатов человеческой, прежде всего ремесленной производительной деятельности и другие факторы объясняют тот факт, что рост независимости личности не сразу приводит к обеднению и затемнению отношений между индивидуумами. Овеществление мира отнюдь не означает еще оскудения той полноты отношений, которые складываются в мире.

При этом обнаруживается весьма значимая для развития искусства диалектика между заново сложившейся и раскрывшейся универсальностью (Монтень: «имеются тысячи различных способов формирования жизни») и осознанием единственности и оригинальности индивидуума («что каждый человек сам себе судья и нельзя ко мне применять привычные мерки».— Монтень, «Катон младший»). В этом смысле возросшая духовная деятельность познающего, мыслящего и формирующего жизнь субъекта создает возможности для понимания заявляющего о себе реалистического качества в художественном освоении ренессансного мира. Новая форма типического в искусстве отражает новую универсальность отношений, особенное и характерное в искусстве отражают новое осознание единственности и разобщенности индивидуума.

Познание и его *воплощение* образуют некое практическое и одновременно духовное единство в такой форме, что познание природы и общества и изображение природы и общества по-новому обусловливают одно другое и — в известной мере — взаимно способствуют подъему.

Если Леонардо да Винчи в своем «Трактате о живописи» искусству живописца приписывает силу открытия, когда море, земля, растения, животные, травы, цветы «рассматриваются столь тонко и с такой философской проницательностью», то в этом находит выражение новая диалектика познания и воплощения в образы. Живопись, говорит да Винчи, «настоящая наука и законная дщерь природы, ибо живописное искусство порождено самой природой».

Более высокий масштаб познания мира порождает большую объективность функции отражения, но эта бо́льшая объективность не исключает того, что сильнее проявляется субъективная способность воплощения; наоборот — на этой ступени развития — увеличивается и умножается собственная «работа» и оригинальность художника и деятельная и творческая функция художественной индивидуальности.

Это взаимодействие между познанием природы и подражанием природе дает о себе знать прежде всего в расцвете изобразительного искусства эпохи Возрождения, но оно имеет значение в этой исторической ситуации (нуждающейся в еще более точном определении) также и для освоения мира в искусстве повествовательной прозы. До определенного исторического момента между повышенной объективностью повествования и повышенной активностью субъекта в деятельности рассказчика не существует противоречия, но проявляется плодотворное взаимодействие.

Напротив, живой опыт, дар активного восприятия и способность суждения рассказчика не мешают, а, наоборот, в высшей, степени способствуют правдивости повествовательного искусства. На этой стадии, когда открываются новые возможности в освоении мира искусством прозы, субъективное ощущение, индивидуальная чувствительность в сочетании с общественным опытом и познанием природы, в новых формах служит важным источником творческой свободы рассказчика — касается ли это новых языковых средств осмысления, описания и характеристики своего предмета; в еще большей степени — в поисках и нахождении своего материала, выборе сюжета и в структуре вымысла; в нахождении позиции или перспективы, воплощаемых в произведении; во всем, что касается изобразительных средств; в отношении отбора материала, его оценки, стилизации.

В этом смысле диалектику освоения мира средствами литературы можно обозначить так: изобразительная способность писательской индивидуальности в той мере способствует развитию реализма, в какой она определяется объективностью познания реального мира во всем его богатстве и противоречивости.

Эпоха Возрождения знаменует собой ту стадию, когда общественная практика оказывает настолько стимулирующее воздействие на искусство и литературу, что возросшая объективность восприятия не препятствует проявлению субъективности в духовном творчестве, но скорее дает ей простор и усиливает ее.

Из этого комплекса (очерченного здесь лишь в общих чертах) в творчестве таких писателей, как Боккаччо, Рабле, Сервантес, частично в плутовском романе, в народных книгах о Фаусте или Фортунате складывается новая универсальность общественных потребностей и возможностей. Реалистическое качество этой повествовательной прозы состоит не только в том, что ею достигнута новая мера правды и естественности в художественном отображении реального мира. Реализм является результатом не только возросшей объективности отражения действительности, но воздействия общих факторов новой отражающей роли и *возросшей творческой формирующей функции* литературы, иными словами из этого взаимодействия рождается единство, которое характеризуется и повышенной объективностью отображения жизни и усиленной творческой активностью, нацеленной на практику жизни и многообразные способности индивидуумов.

Это завоевание повествовательной прозы, отмеченное высокой степенью всеобщности, многосторонности, синтеза, проявляется и в новом предмете изображения: создается образ человека, освобожденного от феодальных пут, предоставленного своей собственной судьбе, опирающегося на самого себя, на свое самопознание и относительно независимого от сословных связей, норм поведения. На пересечении двух линий: возникновения нового, более объективно представленного предмета искусства и нового, отмеченного большей субъективностью писательского опыта, осмысляются традиции древней, устной и неофициальной народной культуры и новые идеи гуманизма, полнота жизненной деятельности и теоретическое мышление, ощущение старого в его замкнутости и новый принцип расширения диапазона, стремление к конкретности, чувственность и интерес к случайному (как проявлению необходимости).

В этом процессе между отражающей и творческой функцией повествовательной прозы обнаруживается связь, которая нуждается в более точном определении и которая во всяком случае несет в себе новое качество. В относительно ранней светской литературе (например, «Рейнеке Лис», «Тиль Уленшпигель», «Ласарильо с Тормеса») близость к действительности и социальный опыт еще не воспринимаются как конструктивные элементы в формировании нового общественного идеала. Здесь чувственно-конкретно представленная правда плебейской жизни используется прежде всего как средство сатирического и гротескного опровержения претензий на идеологическое руководство со стороны прежней господствующей власти и новых сил. Только постепенно меняется отношение между объективным отражением и субъектив-

ным утверждением идеала в направлении более диалектического соединения моментов, как отражающих общество, так и формирующих его. Уже в народной книге о Фортунате, а далее у Рабле, Сервантеса и в поздней форме немецкого плутовского романа («Симплициус Симплициссимус») художественно-обобщенный образ действительности приобретает практически новый облик и свою особую образную функцию в прямом соответствии с правдивостью и глубиной отражения. Собственно творческая функция этой прозы в формировании личности и общества определяется уровнем художественной правды в отражении реального мира. Именно в «Дон Кихоте» вопрос о соответствии между реальным миром и рыцарским литературным образом становится глубоко обоснованным поводом для критики не только уже ушедшего мира рыцарских романов, но и реального мира современной Испании: доказательство ложности изображенного мира становится средством реалистической пародии, но утверждение гуманистического идеала возникает не из простого отрицания нереальных образов (в рыцарском романе), но из противопоставления, критически осмысленного, прежних идеалов и правды жизни современного общества.

Возросшая познавательная способность рассказчика связана с более серьезной разработкой его творческих возможностей. Совокупность художественных способностей и средств выражения не только выявляет многогранную личность автора, но в ходе своего воздействия на общество ведет также к формированию многообразных «потребностей, способностей, удовольствий» читателя в процессе восприятия им произведения искусства. Этот практический момент, сопровождающий деловую, объективную, всестороннюю функцию отражения, придает новое качество воздействию искусства на личность и на общество, ставит перед «доброжелательным», индивидуально-заинтересованным читателем новые требования и выдвигает перед ним новые масштабы. Это художественное творчество и его воздействие уже не определяются мифологическим или трансцендентным отношением автора к миру, но складываются в процессе и с точки зрения выявления «творческих дарований человека, без каких-либо других предпосылок, кроме предшествующего исторического развития, делающего самоцелью эту целостность развития, т. е. развития всех человеческих сил как таковых, безотносительно к какому бы то ни было заранее установленному масштабу» [6].

Таким образом, освоение мира в художественной прозе эпохи Возрождения вносит вклад в «становление практического гуманизма» и во всемирно-исторический процесс «обладания человеческой сущностью через человека и во имя человека» (Маркс).

Перевод с немецкого Н. С. Павловой и С. В. Тураева

---

[6] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Сочинения, т. 46, ч. 1, стр. 476.

В. Велчев

БОЛГАРСКАЯ ОБЩЕСТВЕННОСТЬ И ГЕРЦЕН

В советской историографии раскрыто глубокое и многостороннее воздействие А. И. Герцена на русское общество 40—60-х годов XIX в. Велико значение Герцена как писателя, социального мыслителя и революционного публициста и в истории мировой общественно-политической мысли. Пережив трагизм революции 1848 г., окончательно порвав с иллюзией о революционности либеральной буржуазии в Европе, он напряженно и страстно искал истинно революционную теорию, отдавая дань утопическому крестьянскому социализму. В конце жизни Герцен приблизился к осознанию спасительной роли новой социальной силы, которая неудержимо выходила на мировую арену истории. Еще в 1912 г., по случаю столетия со дня его рождения, В. И. Ленин в статье «Памяти Герцена» писал: «Герцен обратил свои взоры не к либерализму, а к *Интернационалу*, к тому Интернационалу, которым руководил Маркс,— к тому Интернационалу, который начал *«собирать полки»* пролетариата, объединять *«мир рабочий»*, «покидающий мир пользующихся без работы!» [1].

Революционная пропаганда Герцена оказывалась созвучной с потребностями и тенденциями социального и политического развития европейских народов, которые, находясь под австрийским и турецким игом, в 50-х и 60-х годах прошлого века боролись за национальное освобождение.

Участие Герцена в польском революционном движении сравнительно хорошо изучено, положено начало изучению его роли в национально-освободительном движении других славянских и неславянских народов — чехов, сербов, хорватов, венгров и румын [2].

[1] *В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 257.

[2] Об активном восприятии Герцена в Чехии и Венгрии см.: *Ю. Доланский.* Герцен и развитие чешской культуры; *Р. Гребеничкова.* Чешские радикальные демократы и Герцен; *И. Шётер.* Герцен и его венгерские современники; *Ж. Зёльдхей.* Произведения Герцена и оценка его деятельности в венгерской печати середины XIX века.— В кн.: «Проблемы изучения Герцена». М., Изд-во АН СССР, 1963.

В сербской и румынской историографии по этому вопросу см.: *Т. Гане.* Элементы в развитии передовой румынской и болгарской литературно-критической мысли под воздействием русских революционных демократов.— «Romanoslavica», IX, 1963, p. 306 сл., 312 сл.; *В. Т. Вулетић.* Светозар Марковић и руски револуционарни демократи.— «Матица српска». Нови Сад, 1964; *V. Vuletič.* Odjeci Hercenova «Zvona» u srpskoj štampi šezdesetih godina XIX veka.— «Zbornik Matice srpske za društvene nauke», 34, 1963, str. 100—126. См. также ряд статей о венгерских, польских, чешских и румынских связях Герцена в 64-м томе «Литературного наследства» (М., 1958).

Установлены связи Герцена с болгарскими революционными демократами Л. Каравеловым и Хр. Ботевым [3]. Этим, однако, не исчерпывается активное восприятие болгарской общественностью в период национально-освободительной борьбы деятельности редактора «Полярной звезды» и «Колокола». Обратим внимание на некоторые аспекты этого восприятия.

Болгарин в мемуарах Герцена

В книге «Былое и думы» Герцен дает блестящую характеристику М. Бакунину, раскрывая свои идейные разногласия с ним после его побега из Сибири. Немного иронично пишет Герцен о деятельности своего друга в Лондоне в 1862 г.: «Бакунин находил нас умеренными, не умеющими пользоваться тогдашним положением, недостаточно любящими решительные средства. Он, впрочем, не унывал и верил, что в скором времени поставит нас на путь истинный. В ожидании нашего обращения, Бакунин сгруппировал около себя целый круг славян. Тут были чехи, от литератора Фрича до музыканта, называвшегося Наперстком, сербы, которые просто величались по батюшке — Иоанович, Данилович, Петрович; были валахи, состоявшие в должности славян со своим вечным *-ско* на конце; наконец, был болгар, лекарь турецкой армии, и поляки всех епархий... бонапартовской, мерославской, чарторижской ... демократов без социальных идей, но с офицерским оттенком; социалисты католики, анархисты аристократы и просто солдаты, хотевшие где-нибудь подраться, в Северной или в Южной Америке... и преимущественно в Польше» [4].

Герцен, несомненно, знал имена большинства тех деятелей, которые были в окружении Бакунина, но не раскрыл их из конспиративных соображений. Это относится и к болгарину, имя которого до сегодняшнего дня точно не установлено. Г. Бакалов предполагал, что это был доктор Георгий Миркович [5]. Больше оснований считать, что Герцен имел в виду другого человека — доктора Георгия Вылковича.

Доктор Георгий Вылкович (1833—1892) был активным борцом за национальное самоопределение болгарского народа и значи-

---

[3] *В. Велчев.* Въздействието на руската класическа литература за формиране и въздействие на българската литература през XIX век. София, Изд. на Българската академия на науките, 1958, стр. 67 сл., 101 сл. Ср.: *Л. В. Воробьев.* Любен Каравелов. Мировоззрение и творчество. М., Гослитиздат, 1963, стр. 60 сл.; *К. Н. Державин.* Христо Ботев. Жизнь и творчество. М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 37 сл.

[4] *А. И. Герцен.* Собрание сочинений в тридцати томах, т. XI. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 359—360.

[5] *Г. Бакалов.* Русская революционная эмиграция среди болгар.— «Каторга и ссылка», 1930, № 1, стр. 115. О несостоятельности этой гипотезы см.: *В. Велчев.* Раковски и Херцен.— «Език и литература», XXVI, 1971, кн. 4, стр. 9—10.

тельным политическим лицом в освобожденной Болгарии. Он закончил медицинский факультет и «был одним из первых хирургов в Царьграде [Стамбуле] и профессором в большой турецкой больнице в [пригороде] Гайдар паша»[6].

В 1862 г. Г. Вылкович находился за границей. Как начальника хирургической клиники при Медицинском училище в Царьграде его послали для усовершенствования в Париж, где он пребывал с 1861 до 1863 г.

Г. Вылкович поддерживал близкую связь с Г. С. Раковским. В Париже он регулярно читал его газету «Дунавски лебед», был посвящен в его планы освобождения Сербии. На предложение Раковского принять участие в качестве врача в организованной им Белградской легии Вылкович ответил, что он готов лечить «раны от ружей и сабель» и добавил: «Заявляю Вам на это, что не только принимаю с большой радостью такую честную службу, но и с великим нетерпением ожидаю того, столь желанного момента, когда каждый патриот сможет доказать, как он любит свое отечество»[7].

Можно определенно говорить о том, что Г. Вылкович был посвящен и в планы польского освободительного движения, в дела Русско-польского союза, революционной организации «Земля и Воля», сторонники которой были в русской армии, посланной царским самодержавием для подавления польского восстания. Из письменных свидетельств мы узнаем, что Вылкович заботился об офицерах русской армии в Варшаве, которым угрожали репрессии за участие в организации «Земля и Воля». В письме к Г. С. Раковскому в Белград от 6 августа 1862 г. Вылкович просит Раковского помочь русским офицерам и принять их в свою легию: «В Париже есть два молодых русских офицера, бежавших из Варшавы, так как русские хотели их расстрелять за участие в революционной партии. Это очень спокойные молодые люди, говорят, что они хорошо знают свое дело. Будьте любезны, сообщите, послать ли Вам их для того, чтобы Вы зачислили их в Ваш полк, но прежде всего Вы должны убедиться в том, что сербское правительство защитит их и не выдаст России, если она потребует этого...»[8]

Необходимо также отметить, что в годы пребывания Вылковича в Париже установились более тесные связи болгарского национально-освободительного движения с движением остальных европейских народов.

---

[6] *Ат. Шопов.* Д-р Стоянов Чомаков. Живот, дейност, архива.— «Сборник на Българската академия на науките», кн. XII, Клон историко-филологичен и филофско-обществен. София, стр. 20—21.

[7] Архив на Г. С. Раковски, т. III. София. Изд. Българската академия на науките, 1966, стр. 918. Писмо от 27 декабря 1861 г.

[8] Архив на Г. С. Раковски, т. IV, стр. 99.

Корреспондент «Колокола» по болгарским вопросам

Деятельность Герцена и Огарева привлекала внимание болгарских революционных демократов и прежде всего Г. С. Раковского (1821—1867). В 40-е и 50-е годы Раковский занимался активной революционной деятельностью на Балканах, с 1858 до 1860 г. он живет в России. Не получив разрешения организовать свое издание в Одессе, он задумывает издавать свою газету во Франции и Бельгии. К одесскому периоду его деятельности относится и составление «Плана освобождения Болгарии». Наряду с другими мероприятиями в этом плане предусматривалось привлечь на сторону болгарского народа влиятельных лиц из европейских правительств, прежде всего в Париже и Петербурге. Освобождение Болгарии Раковский думал, таким образом, поставить в контекст большой европейской политики.

Относясь сочувственно к планам Раковского, поляк Конрад Турчиновский в письме от 28 апреля 1858 г. сообщает ему из Киева в Одессу о деятельности Герцена за границей, об его огромном влиянии. «Но если бы Вы могли сойтись с г. Искандером, имеющим также свою типографию в Лондоне, это было бы очень полезно для Болгарии... Г-н Искандер человек гениальный. Он издает журнал под заглавием «Звезда» и листок, дополнительный к этому журналу, «Колокол». Он живет в Лондоне на Польской улице» [9].

Находясь в Белграде, Раковский с интересом следит за деятельностью Герцена. В своей газете «Дунавски лебед» от 4 июля 1861 г. (№ 40) он печатает корреспонденцию, в которой дает лестную характеристику самому Герцену и раскрывает его содействие польскому освободительному движению: «Польские эмигранты в Париже препроводили русскому эмигранту Александру Герцену, известному своим горячим патриотизмом, адрес, в котором благодарят его за симпатию к польскому народу. В этом адресе они говорят также, что с рабством поляков связано и рабство России. Мы обнародуем в следующем номере весь этот адрес ...».

В таких условиях возникает замысел Раковского о корреспонденте по болгарским вопросам в герценовском «Колоколе». В том же 1861 г. он просит своего друга Г. Вылковича проинформировать его о болгарах, живущих в Париже. Вылкович в письме от 29 сентября ничего об этом не сообщает [10]. Второе письмо Раковского из Белграда, к сожалению, не сохранилось, но о его содержании мы можем судить по ответу Вылковича от 6 августа 1862 г.: «Один мой друг взялся быть корреспондентом одной чешской газеты и русского «Колокола», там он будет защищать инте-

[9] Архив на Г. С. Раковски, т. II, стр. 293.
[10] Архив на Г. С. Раковски, т. III, стр. 782.

ресы болгар и призывать другие славянские народы оказывать нам помощь в нашей борьбе за освобождение» [11]. Как видно, Вылкович в целях конспирации не сообщает имя того, кто взял на себя эту важную миссию.

Это был болгарский просветитель Тодор Н. Шишков (1833—1896). Родом из Тырново, он учился в своем родном городе, а затем, в 1849—1851 гг., продолжал образование у известного педагога Николы Михайловского в Елене. Около десяти лет он работал учителем в Тырново и Стара-Загора. В возрасте 29 лет он решает продолжить свое образование, мечтает поехать в Москву. По-видимому, это ему не удалось; с конца 1861 до 1865 г. он учится на юридическом факультете в Париже и один год — на филологическом факультете в Праге. Шишков написал под влиянием «Недоросля» Фонвизина [12] комедию «Не ще може или Глезен Мирчо!». В Болгарии Шишков участвовал в легальной, а отчасти и в подпольной болгарской периодической печати.

В болгарской историографии утвердилось мнение, что Т. Н. Шишков был искренне и глубоко убежден, что добиться культурного прогресса и освобождения болгарского народа можно только легальными средствами. Но немало фактов опровергает это мнение. Так, первый болгарский революционный демократ Г. С. Раковский согласился, чтобы его помощником в редактировании газеты «Дунавски лебед» был Шишков, которого ему рекомендовали как «деятельного... болгарина» [13]. Правда, это сотрудничество не состоялось.

Приехав во Францию, Шишков привез Вылковичу рекомендательное письмо Раковского. Вылкович 27 декабря 1861 г. отвечал: «Что касается господина Шишкова, то будьте уверены, что я постараюсь быть ему как можно больше полезным, во-первых, потому, что он болгарин, и, во-вторых, потому, что Вы мне его порекомендовали...» В post scriptum к этому письму Шишков добавляет: «18 дней я в Париже и считаю себя счастливым, так как с Вашей помощью подружился с г. Вылковичем, с которым мы живем в одной гостинице» [14].

Шишков интересовался изданиями «Вольной русской типографии». Весьма примечательно, что «Полярная звезда» и «Колокол» были приобретены для библиотеки «читалишта» (изба-читальня) в городе Стара-Загора, где Шишков был учителем. Об этом единственном в Болгарии абонементе на издания Герцена мы читаем в напечатанном «Отчете Народного читалишта» в Железнике (Стара-Загора) за первый год его существования (1860—1861): согласно протоколу от 15 марта 1860 г., было решено доставить периоди-

---

[11] Архив на Г. С. Раковски, т. IV, стр. 99.

[12] *В. Велчев*. Традиции Фонвизина в творчестве Т. Шишкова и Л. Каравелова.— «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», т. XXV, вып. V, 1966, стр. 418 сл.

[13] Архив на Г. С. Раковски, т. III, стр. 526.

[14] Там же, стр. 919.

ческие издания, среди которых — «Колокол» (русская газета из Лондона) и «Полярная звезда» [15].

В Париже Шишков имел широкую возможность использовать издания Герцена и Огарева. В его учебном руководстве, озаглавленном «Елементарна словесност в два курса», составленном по образцу известной «Учебной теории словесности» Н. Минина, в качестве примеров для иллюстрации литературных родов и видов, он указывает произведения, которые не встречаются в его русском первоисточнике, и среди них — запрещенные произведения русской литературы. Например, Шишков называет не только письма Боткина об Испании, В. Яковлева об Италии, но и «Письма из Франции и Италии» (1847—1852) Искандера [16].

Говоря о мемуарах, Шишков подчеркивает особое значение мемуаров, написанных свидетелем важных политических событий, тем, кто по своему положению в обществе может знать причины этих событий: «Важны, например, записки императрицы Екатерины II, перевод с французского на русский» [17]. Эти записки Герцен получил от П. И. Бартенева, который тайно вынес их из императорского архива. Шишков, таким образом, предлагал болгарским читателям издание, которое Герцену удалось выпустить в переводе на многие языки.

Кроме того, Шишков засвидетельствовал и свои антимонархические настроения. Из ряда примеров видно, что он симпатизировал целям русской революционной организации «Земля и Воля», с которой были связаны Герцен и Огарев. Говоря в своем учебнике о тропах и фигурах, он в качестве примера обращения приводит стихотворение Н. Огарева «Сим победиши»:

Мой друг, твой голос молодой
Отводит душу, сердце греет,
И призрак пал передо мной,
. . . .
И дух уныния слабеет.
И верю, верю я в исход
И в наше светлое спасенье,
В землевладеющий народ
И в молодое поколенье.
И верю я — невдалеке
Грядет, грядет иная доля,
И крепко держится в руке
Одна хоругвь —«Земля и Воля».

Шишков указал издание, из которого он взял это стихотворение: «Колокол», № 172, от 1 ноября 1863 г.[18]

---

[15] «Цариградски вестник», XI, 1861, № 16 от 15.IV, стр. 3.
[16] «Елементарна словесност в два курса от Т. Н. Шишкова», I. Цариград, 1873, стр. 139.
[17] Там же, стр. 148.
[18] Там же, стр. 93—94.

Установив, что Тодор Н. Шишков был корреспондентом «Колокола» Герцена по болгарским вопросам, мы не касаемся здесь его деятельности.

Чествование Герцена в Болгарии

На торжественном собрании Русско-болгарского общества 2 февраля 1910 г. в большом зале Софийского университета (ул. Тетевенска, № 1) отмечалось 40-летие со дня смерти Герцена. Русско-болгарское общество развивало в начале века широкую просветительскую деятельность и оказывало помощь эмигрантам-народовольцам.

На собрании в Софии с докладами о Герцене выступили пребывавший в Болгарии русский публицист Иван Калина и болгарский писатель Петко Тодоров [19]. В этом, насколько нам известно, первом публичном чествовании А. И. Герцена принимал участие большевистский центр в Швейцарии, созданный после русской революции 1905—1907 гг., а также образованный в Лозанне Международный комитет по оказанию помощи безработным в России («Comité de secours aux sans Travaills de Russie»), в который входил М. Горький [20]. Председателем этого комитета был внук Герцена — профессор Николай Герцен, а секретарем — большевик Кирилл Павлович Злинченко (1870—1947) [21].

Осенью 1907 г., собираясь издавать специальные литературно-художественные сборники, Комитет обратился с воззванием к мировой интеллигенции откликнуться на это начинание. Первый сборник хотели посвятить Герцену, и он должен был выйти в России. «Обращаясь к художникам и литераторам всех стран,— читаем в воззвании,— Комитет постарается сделать ценный вклад в сокровищницу мировой литературы и искусства и создать этим памятник великому борцу за социальное освобождение рабочего класса всех стран» [22]. Обращение было направлено ряду болгарских писателей [23], среди которых был Петко Тодоров (он, по-видимому, был и инициатором чествования Герцена).

В своем докладе Иван Калина (псевдоним народовольца Ивана Николаевича Кашинцева — 1860—1917), в то время председатель Русско-болгарского общества [24], говорил о Герцене как об исключительной личности, о его жизненном и творческом пути. Калина

---

[19] *Петко Тодоров* и *Иван Калина.* А. И. Герцен. Издание на Русско-българското дружество. София, 1910.

[20] *А. И. Наумова.* Воспоминания о Горьком и Андрееве.— «Литературное наследство», т. 72. М., 1965, стр. 590—591.

[21] См. «В. И. Ленин и историческият път на България».— «Летопис на дружбата», т. II. София, 1970, стр. 529 сл.

[22] Централен партиен архив в София, ф. 157, оп. 1, ед. хр. 178.

[23] «Камбана» («Колокол»), № 1, 1907, 28 октомври, стр. 3.

[24] *Н. Шелудко.* Иван Николаевич Кашинцев (Калина). Обществена и журналистична дейност.— «Исторически преглед», 1967, кн. 3, стр. 103—109.

отметил то колоссальное влияние, которое оказал Герцен на русскую общественную мысль. Из литературных произведений Герцена Калина высоко оценил «Письма с того берега» и «Былое и думы», на которых, по словам автора, лежит «несомненная печать гения. В них так много ума, что его хватило бы на десятки томов и несколько больших писателей; так много знания, наблюдательности, ярких сравнений и сопоставлений, глубоких отступлений, тонких намеков, замечательных характеристик людей и явлений, так много блеска и красоты! Они написаны таким выразительным и своеобразным языком и как будто покрыты тончайшей пеленой тихой, мягкой, чисто русской грусти, к которой время от времени примешиваются звуки гнева и возмущения».

В общей оценке дела Герцена Иван Калина оставался в рамках своей народнической идеологии. Он особенно отмечал герценовский общинный социализм, веру его «в живые силы русского народа, в широкие и светлые социальные возможности, заложенные в основы его быта и мировоззрения», признание «своеобразия, оригинальности русской национальности».

Внимание писателя Петко Ю. Тодорова (1879—1916) было направлено преимущественно на ту роль, какую Герцен сыграл в общественном развитии болгарского народа. Несомненный интерес представляет утверждение Тодорова о воздействии Герцена на деятелей болгарского освободительного движения Каравелова и Ботева: «...одними из первых книг, которые читал каждый из этих деятелей, были сочинения Искандера, его «Былое и думы», «С того берега», его романы и «Колокол» ...ни в одной южнославянской стране это влияние не проникло так глубоко, как в Болгарии». Тодоров причислял Герцена к «первым европейским художникам и моралистам», видел в нем «живую натуру», которая «не успокаивается ни при какой доктрине» и «бежала оттуда, где начинал закостеневать дух», «пересыхать струя жизни»; после разочарования в революции 1848 года Герцен прозревает до идеи «о праве труда и ... предвидит всю неизбежность, с которой этот вопрос будет поставлен перед Европой», хотя он и считал это делом «далекого будущего».

Чествование Герцена в Болгарии в 1910 г. получило широкий общественный резонанс. «Просторный университетский зал,— как сказал в своей вступительной речи П. Тодоров,— оказался тесным для многочисленной публики, собравшейся почтить память А. И. Герцена». Для передовой общественности Болгарии собрание Русско-болгарского общества 2 февраля 1910 г. стало, по верному определению П. Тодорова, «демонстрацией нравственной солидарности с русской интеллигенцией» [25].

---

[25] Чествование Герцена в Болгарии отмечено не только в болгарской, но и в русской печати. Под заглавием «Память о Герцене в Болгарии» появилось обширное сообщение в газете «Речь» (№ 68, 1910), подписанное: «В. Б-ий». По-видимому, автором был известный историк революционного движения В. Богучарский, который находился тогда в Болгарии.

А. Л. Дымшиц

ИСТОЧНИК ДЕЙСТВЕННОГО ГУМАНИЗМА

(Советский Союз в публицистике Генриха Манна)

Не следует искать в этой статье полный перечень или сводку всего написанного великим художником нашего века, одним из его крупнейших деятелей, о родине победившей социалистической революции — Советском Союзе. Остановимся лишь на некоторых суждениях Генриха Манна о Советском Союзе, которые были для него каждый раз новыми звеньями в открытии и осознании нового мира — Советской страны.

Еще в дореволюционные годы Генрих Манн был для русской демократии одним из ее любимых немецких писателей. Большие социальные романы и новеллы Генриха Манна вошли в сознание русских читателей в начале нашего столетия. В 1914 г., когда в вильгельмовской Германии не мог появиться его замечательный социально-критический роман «Верноподданный», он был напечатан в России в журнале «Современный мир» (№ 1—7 и 9—10) с пометой, что перевод сделан по рукописи. В следующем году книга вышла отдельным изданием. Таким образом, русский читатель познакомился с этим произведением Генриха Манна за четыре года до немецкого. Разумеется, в советские годы интерес русских читателей к Генриху Манну постоянно возрастал. Этот писатель, все более и все органичнее проникавшийся революционным сознанием, стал одним из духовных спутников советских людей.

К Великой Октябрьской социалистической революции Генрих Манн отнесся с большим, глубоко заинтересованным вниманием. Он не сразу разобрался в ее содержании и целях, но его давняя ненависть к немецкой реакции сразу пробудила в нем симпатии к большевикам, против которых так злобствовали в его стране реакционные силы. Вскоре Генрих Манн уверенно и твердо сказал свое «Да!» молодой Республике Советов. Характерно, что полное и восторженное признание Советского Союза пришло к Манну в результате знакомства с деятельностью и сочинениями В. И. Ленина. В своих ставших знаменитыми «Ответах в Россию» Генрих Манн с глубочайшим уважением писал о гении социалистической революции: «В жизни Ленина верность великому делу неизбежно сочетается с непримиримостью ко всем, кто пытается этому делу помешать. Отдавая должное Ленину, я не могу не признать его непримиримости. Мне стало легче это сделать, после того как я убедился в его способности подчинять свое дело текущим потребностям людей. Стало быть, он любил людей так же, как и дело, поэтому он и действовал как великий чело-

век»[1]. Эти строки написаны в 1924 г. В них гуманист преклонялся перед гуманистом, признавался в том, что учится у него реальному гуманизму, слиянию любви к человеку с любовью к жизни, к делу жизни, к созиданию.

Четырьмя годами позже Манн снова возвращается мыслью к Ленину и славит его как революционера, как гения, пример и учение которого завоевывают все больше и больше приверженцев и учеников. «Ленин,— писал Генрих Манн,—....остается сильнейшей концентрацией революционной мысли. Он — начало, он никем не был побежден, и так много людей ссылается на него, так много людей прославляет его величие»[2].

В том же 1928 г. внимание Манна-публициста привлекает и образ великого друга Ленина — Максима Горького. В общественной деятельности Горького, в его творчестве художника-новатора Генрих Манн видит ярчайшее воплощение новой революционной русской культуры. 1928 год был, как известно, годом шестидесятилетия Горького, и Генрих Манн отозвался самым сердечным образом на эту славную дату. В его откликах-характеристиках Горький предстает неразрывно слитым с историей русского, советского народа, с русской революцией, преобразующей мир на справедливых, гуманных началах. Для Генриха Манна такое восприятие Горького далеко не случайно. Он привык думать о классической русской литературе как феномене, кровно связанном с революцией, с борьбой за справедливость и свободу, за действенный, преобразующий мир гуманизм. Именно в таком духе он писал о русской литературе и русской революции в своей большой публицистической книге «Обзор века»: «Русская литература — как сама революция — с конца прошлого столетия навечно вторглась в мир интеллигенции Запада»[3]. Это признание относится к более позднему времени, оно содержится в книге, обнародованной в 1947 г.

Однако вернемся к Горькому. 27 марта 1928 г. Генрих Манн написал о нем как о великом новаторе литературы: «Максим Горький расширил пределы литературы, он добыл для нее новые темы и новых читателей... И за то, что писатели уже не зависят лишь от вкусов и интересов буржуазной среды, надо быть благодарными и гению Горького». В 1928 г. Генрих Манн опубликовал рецензию на постановку «На дне». Сравнивая постановку в театре Макса Рейнгардта и в театре Эрвина Пискатора, он вновь воздал должное автору пьесы. Г. Манн отмечает, что Горький ввел в литературу пролетариат, стал любимым писателем рабочего класса и может чувствовать себя счастливым.

---

[1] *Генрих Манн.* Собр. соч. в восьми томах, т. 8. М., ГИХЛ, 1958, стр. 374.
[2] Там же, стр. 439.
[3] *Heinrich Mann.* Ein Zeitalter wird besichtigt. Aufbau-Verlag, Berlin, 1947, S. 47. Ср. *Heinrich Mann.* Gesammelte Werke. Bd. 24 («Ein Zeitalter wird besichtigt»). Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1973, S. 48—49.

Генрих Манн по праву видел в Горьком самую представительную фигуру советского искусства. Но советская литература, советское искусство интересовали его и в своих молодых, новых творениях, в произведениях тех мастеров, которые пошли дорогой Горького, дорогой социалистического реализма. Вот почему Генрих Манн живо заинтересовался талантливым фильмом Всеволода Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга»,— в нем он увидел художественную концентрацию опыта революции. В специальном отзыве Г. Манн призвал немецких зрителей изучать идейные и творческие уроки этой новаторской ленты.

В 20-х годах Генриху Манну открылось величие Октября, величие дел советского народа, строящего новое, социалистическое общество. Не всё и не всегда было ему ясно в образе созидающегося нового мира, но он встал на его сторону твердо и бесповоротно. Нельзя не согласиться с И. Миримским, который в предисловии к восьмому тому русского издания сочинений Генриха Манна написал о его публицистике, посвященной СССР: «В суждениях Генриха Манна о Советском Союзе можно встретить и наивные мысли, идущие от недопонимания, но в них нет оговорок, полупризнаний, противоречий, потому что хотя решение созревало долго, но принято оно окончательно, принято сердцем и умом»[4]. Это очень справедливые слова. И особо следует подчеркнуть среди них слово «решение».

Ленин учил нас понимать, что разные люди разными путями идут к революции, к социализму. Генрих Манн шел дорогой боевого, сражающегося гуманиста. В своей публицистике 20-х годов он писал, что социализм приносит людям не только экономические завоевания, что он содействует воспитанию людей свободных, политически развитых. Таков был его угол зрения на Советский Союз, где воспитывались люди нового типа.

В конце 20-х — начале 30-х годов внимание Генриха Манна-публициста было обращено на борьбу против милитаризации и фашизации Запада. В пору злейших антикоммунистических и антисоветских кампаний, организованных империалистической реакцией, писатель-демократ и гуманист неоднократно поднимал свой голос в защиту Советского Союза. 11 сентября 1932 г. Генрих Манн направляет послание Международному антивоенному конгрессу в Амстердам. Это послание разительно похоже на известную горьковскую непроизнесенную речь в Амстердаме. В нем Генрих Манн говорит и о Советском Союзе — оплоте мира, готовом дать отпор любому агрессору. Он предупреждает реакцию против попыток изоляции России. Среди писателей-интеллигентов Запада, писателей-гуманистов, стремящихся служить народу и прогрессу, Генрих Манн дал своей деятельностью один из лучших, один из самых ярких и ясных ответов на исторический вопрос Горького: «С кем вы, мастера культуры?»

---

[4] *Генрих Манн.* Собр. соч., т. 8, стр. 21.

Годы антифашистской эмиграции еще больше сблизили Генриха Манна с Советским Союзом. Он сотрудничает в журналах немецких эмигрантов, выходящих в СССР,— «Дас Ворт» и «Интернационале Литератур. Дойче Блеттер»; он пишет в «Правду», в «Литературную газету», сотрудничает в русском издании «Интернациональной литературы». Его много переводят на русский язык и на другие языки народов СССР. Г. Манна в ту пору живо интересует общение с советским читателем, он рассматривает это общение как духовный, политический союз сердец. В письме к Иоганнесу Р. Бехеру от 26 февраля 1937 г., отправленном из Ниццы, обещая «Интернациональной литературе» новый роман («Зрелость Генриха IV»), Генрих Манн пишет, что хочет рассчитывать в Советском Союзе на широкую публику, потому что ему известно, как популярны его романы в русских переводах.

Генрих Манн не ошибся в этих расчетах. И «Юность Генриха IV», и «Зрелость Генриха IV» всем своим содержанием, своей народностью, исторической глубиной и силой, ненавистью к реакции, своим прекрасным героем-гуманистом, отважно защищающим передовые идеи, импонировали нашему читателю и были с большим интересом прочитаны в Советском Союзе. В 1938 г. в Москве было задумано издание собрания сочинений Генриха Манна, и писатель обратился в «Правде» (от 2 августа 1938 г.) к своим советским читателям. В этом обращении он писал, что, выпуская собрание сочинений, он как бы предстает перед людьми грядущих поколений, так как в Советском Союзе он видит не только его сегодняшнюю реальность, но и перспективу развития человечества.

Вся антифашистская публицистика Генриха Манна предвоенных лет и периода второй мировой войны проникнута мотивом стойкой, верной дружбы с Советской страной, уверенностью в ее силе, в патриотизме и интернационализме ее народов. Несколько лет подряд Генрих Манн присылал в советскую печать статьи, посвященные годовщинам великого Октября. Такие статьи, лирические, прочувствованные, были помещены в «Правде» в 1937 г., в «Литературной газете» — в 1935 и 1938 гг.

Близко сошелся Генрих Манн и с советскими писателями на Международном конгрессе в защиту культуры, состоявшемся в Париже в 1935 г. Его речь на этом конгрессе была одной из самых ярких. Ему же запомнились выступления советских друзей, и он не преминул радостно заметить, что советские писатели нашли общий язык с писателями-антифашистами Запада, что их объединили общие интересы борьбы за мир, борьбы против нацизма. Об этом он написал в статье, оценивающей итоги конгресса и помещенной в «Интернационале Литератур. Дойче Блеттер» (1936, № 1).

В приветствии Второму международному конгрессу писателей, проходившему в сражающейся Испании летом 1937 г., Г. Манн

выразил свои чувства к Советскому Союзу, достойно поддерживавшему испанских республиканцев. Как и в заметке, переданной по телефону в «Правду» (1937, 1 августа), Г. Манн сожалеет, что его возраст не позволяет ему держать в руках винтовку и с оружием защищать от фашистов мир, труд и свободу народов.

Росту своего боевого гуманизма, его укреплению Генрих Манн был, безусловно, обязан сближению с коммунистами, самыми стойкими и последовательными антифашистами Германии, многолетнему пристальному изучению и сердечному восприятию исторического опыта советского народа. Писатель всей душой поддерживал движение Народного фронта, он преклонялся перед героизмом немецких коммунистов, верил в их ведущую роль в антифашистском движении, в немецком Народном фронте хотел видеть прообраз будущей демократической Германии. Об этом он писал и в своей статье в «Правде» от 11 апреля 1936 г.

В середине 30-х годов Генрих Манн приходит на позиции социалистического гуманизма. Сам Г. Манн подчеркивает при этом решающую роль советского опыта, принятого им на духовное вооружение. На страницах «Гегенангрифф», выходившего с пометой: «Прага — Париж — Базель», в номере от 11 января 1936 г., высказывая сердечные пожелания советским людям на Новый год, Генрих Манн писал: «На парижском конгрессе в защиту культуры... после выступления русских писателей я убедился в их доброй воле. Эти писатели заверили, что советский гуманизм — гуманизм нового образца, социалистический,— отвечает требованиям человечной действительности и благодаря этому является максимально эффективным. Я всем сердцем жажду, чтобы этот гуманизм укоренился и освободил мир».

Эти мысли Генриха Манна тесно связаны с его убеждением в том, что завоевания Великой Октябрьской революции «станут общим достоянием» для человечества. «В сущности Европа мыслит свою будущность... не иначе, как социалистической» — так сформулировал он свою концепцию будущего в статье «Осуществленная идея», помещенной в журнале «Интернационале Литератур. Дойче Блеттер» (1937, № 11).

Развязанная гитлеровской Германией агрессия против народов Европы вызывала у Генриха Манна скорбные чувства, но не могла поколебать его уверенности в конечном поражении и в полном разгроме гитлеровской государственной и военной машины. Свои взоры он обращал к Советскому Союзу, считал его гарантом доброго будущего. Об этом свидетельствует, в частности, русская запись заявления Генриха Манна, сделанного вскоре после Мюнхена и вторжения гитлеровцев в Чехословакию. Писатель утверждал, что, если бы Чехословакия оказала достойное сопротивление врагу, тот понес бы тяжелые потери. В добавление к этим словам Г. Манн заметил, что считает СССР великой мирной державой, но уверен, что в случае столкновения с фашизмом СССР проявит себя как величайшая военная держава.

В Советском Союзе знали, что Генрих Манн является верным другом нашей страны. Тучи над Европой сгущались. В Советском Союзе тревожились за Генриха Манна, хотели обеспечить ему безопасность. Гитлер откровенно грозил вторжением во Францию,— Генрих Манн находился в Париже и на юге Франции. Живший в то время в Москве немецкий писатель-коммунист Вилли Бредель поставил перед советскими писателями вопрос о приглашении Генриха Манна в СССР. Сохранились документы, свидетельствующие о том, что по инициативе Союза писателей СССР Г. Манну была выдана бессрочная виза для приезда в Советский Союз.

Привожу эти документы в подлиннике и в переводе:

Документ 1-й:

France. Nizza 2. Rue Alphonse Karr. Heinrich Mann.

Sowjetschriftsteller laden Sie ein nach Sowjetunion zu kommen und werden erfreut sein Sie hier begrüssen zu können Stop Visum bereit in Paris Stop Erwarten Ihren Bescheid Stop 1939, 23. 4.

Alexander Fadeew
Alexej Tolstoy[5].

Документ 2-ой:

Sehr verehrter, lieber Herr Bredel,

für Ihre erfolgreiche Vermittlung danke ich Ihnen aufrichtig. Auch die Schriftsteller haben mich telegraphisch eingeladen. Nun weiss ich keine Adresse; darf ich Sie bitten, meinen Dank und meine kameradschaftlichen Gefühle zu bestellen?

Das Visum ist unbefristet; so hoffe ich in jedem Zeitpunkt, auch wenn er nicht so gleich eintritt, das ich daven Gebrauch machen kann.

Herzliche Grüsse, und nochmals meinen aufrichtigen Dank.

Jhr
H. Mann[6]

Paris, 3 Mai 1939.

---

[5] Франция. Ницца 2. Улица Альфонса Карра. Генриху Манну. Советские писатели приглашают Вас приехать в Советский Союз и будут рады Вас здесь приветствовать Точка Виза готова в Париже Точка Ждем Вашего ответа Точка 1939, 23.4.

Александр Фадеев
Алексей Толстой

[6] Многоуважаемый, дорогой господин Бредель, искренно благодарю Вас за Ваше успешное посредничество. Писатели также пригласили меня телеграфно. Но я не знаю адреса; могу ли я просить Вас передать мою благодарность и мои товарищеские чувства?

Виза бессрочная; таким образом, я надеюсь воспользоваться ею в любой момент, даже если он не наступит тотчас же. Сердечные приветы, и еще раз — моя искренняя благодарность.

Ваш
Г. Манн

Париж, 3 мая 1939.

Как известно, обстоятельства сложились иначе, чем предполагал Генрих Манн. Вторжение нацистских войск во Францию закрыло возможности выезда на Восток, эмиграция в СССР стала для Г. Манна невозможной. Но, как видим, она предполагалась, больше того — планировалась.

Вскоре после того, как Генрих Манн оказался в эмиграции за океаном, Гитлер напал на Советский Союз. В самом начале развязанной фашистами войны против Советского Союза Манн сделал заявление нью-йоркскому корреспонденту ТАСС, полное уверенности в грядущей победе советских людей. Датированное 2 июля, оно уже на следующий день было помещено в «Правде» и обошло страницы советской печати. Оно читалось советскими людьми везде — в городах, в селах, на фронте. Сильное впечатление произвело заявление Генриха Манна в армии. Ведь Генрих Манн вошел в сознание советских читателей не только как великий, правдивый и сильный художник, но как личность примерной нравственной глубины и силы, как один из идейных учителей, формировавших сознание многих поколений.

На протяжении всей войны, даже в самые ее трагические дни и месяцы, Генрих Манн верил в советских людей, в Советскую страну, в Коммунистическую партию Советского Союза. Известно датированное 1 октября 1941 г. предисловие Г. Манна к записям, относящимся к сентябрю 1939 г. Записи делались после вынужденного для Советского Союза пакта с Германией, когда в кругах мелкобуржуазных интеллигентов посчитали его чуть ли не выражением слабости. Г. Манн возражал маловерам и паникерам. Теперь, в трудное время войны он вновь подтверждал свое мнение о силе Советского Союза. Он считал, что советский народ своим героическим сопротивлением врагу доказал не только отвагу, но и мощь, что исполнение исторических судеб находится в руках Красной Армии. Те же чувства уверенности в непобедимой силе советского народа писатель выразил и несколько позже в письме в Союз советских писателей, которое было опубликовано в «Правде» 21 мая 1942 г.

Отношение Генриха Манна к Советскому Союзу было не просто дружеским,— оно было пропитано чувством любви. В том, что писал Генрих Манн об СССР, в тех мыслях, которые рождали в нем пример и опыт родины победившего социализма, содержится немало актуального и ныне. Актуален и действен уже самый пример отношения к Советскому Союзу, который писатель-гуманист явил человечеству. Весьма современны и некоторые его заветные идеи. Так, в одной из публицистических статей, отвечая на письма читателей, Г. Манн с глубоким убеждением писал, что без Советского Союза не может быть мира, не может быть немецкого народного государства. Он выразил уверенность, что будущая Германия и Советский Союз будут помогать друг другу.

На страницах небольшого журнала, выходившего в США на русском языке, Генрих Манн поместил статью «Будущее немецко-

го народа» («Новоселье», 1944, № 12—13). В этой статье, опираясь на опыт народов Европы — в том числе на опыт Советского Союза, понесшего неслыханные потери в борьбе с фашизмом,— Генрих Манн предупреждал, что военный разгром фашизма еще не означает полной его ликвидации. В самой Германии, писал Манн, как бы предвидя западногерманский неофашизм, он будет существовать под маской, пока будут существовать капиталисты Рейнской области. В этих словах также нельзя не видеть политического урока, продуманного и прочувствованного.

Есть среди заветных мыслей Генриха Манна и еще одна, актуальность которой очевидна. Это — мысль о единстве передовой интеллигенции и рабочего класса — о единстве, на котором основана социалистическая культура. Вот как написал об этом Генрих Манн в упомянутой выше статье «Осуществленная идея», написал опять-таки с горячей любовью к Советскому Союзу, стране, пролагающей пути в будущее:

«Сотрудничество интеллигентов с пролетариатом единственно разумно, так как пролетариат и впредь будет государствообразующим классом и носителем культуры... Интеллигенты, которые страшатся своей пролетаризации, начинают устаревать. Некоторым приятны непосредственные, чисто эмоциональные симпатии к Советскому Союзу. Но надежнее разум, надежнее знание того, что в истории человечества прочно только движение вперед».

В этих словах Генриха Манна нельзя не почувствовать глубины исторического мышления писателя, точности осознания им путей и перспектив развития культуры в эпоху социалистической революции. В этих словах — и социальное решение, принятое им самим в результате «обзора века», важнейшим фактором динамики которого стал Советский Союз.

Вернер Миттенцвей

БРЕХТ И ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТИ

Вклад Брехта в общее движение искусства и мировую социалистическую культуру недооценивается сегодня разве что некоторыми закоренелыми идеологическими противниками, сознательно умаляющими его значение. Он первым прояснил и научил по-новому понимать многие художественные процессы. Он показал, как нужно воспринимать старую и новую красоту; он многое увидел, внес множество предложений, но прежде всего научил диалектическому применению метода социалистического реализма, возвел общественное в ранг эстетической категории.

Общественный смысл искусства занимал почти всех крупнейших представителей социалистического реализма. Вклад Брехта в эту область, несомненно, значителен и актуален. Рассматривая даже актерский жест, ритм речи, он показывал, как должна быть прослежена и может быть использована важнейшая часть искусства — его общественное содержание. В диалектическом использовании общественного начала искусства он был великим и строгим учителем целого поколения художников. Общественная причинная обусловленность была введена им в художественную практику как математическая аксиома, как твердая формула и подробно рассмотрена в теоретических работах. То, что в этом до сих пор видят надежную основу для решения сложных художественных вопросов, свидетельствует о его теоретической дальновидности. Брехт учил, как воспроизводить общественные явления в литературе и на сцене во всей их масштабности и значительности. Но, не умаляя брехтовский опыт, художники социалистического реализма испытывают сегодня не меньший интерес к другой стороне того же диалектического процесса — к изображению личности.

Изучение и воссоздание личности, рожденной новыми общественными отношениями, стало предметом исследования многих писателей и художников. В поисках новых идей и методологических решений они, как им кажется, не могут в достаточной мере опереться на Брехта, потому что его время ставило перед ним другие вопросы. Может быть, именно тут нужно искать объяснение того, почему в работах о Брехте, появившихся за последние годы в разных странах, все отчетливее слышится вопрос: как двигаться дальше? Как «перевалить через Брехта»? Подобная тенденция вполне объяснима и должна быть воспринята в духе самого Брехта; каждая новая фаза развития выдвигает новые эстетические проблемы, которые требуют новых раз-

мышлений. Но поиски решения раскрывают и новые аспекты в творчестве писателей-классиков. Поэтому следует задаться вопросом: взято ли у Брехта и из его эстетики все, что может быть из них извлечено.

Проблема личности, интерес к индивидууму и к индивидуальности не должны пониматься как отступление от искусства, занятого общественными проблемами, стремящегося осветить общественные связи. Теоретически проблемы объективного и субъективного в искусстве обычно считаются проясненными. Личность рассматривается как существо общественное, способное всесторонне развивать свои способности лишь в общении с другими людьми. Предпосылкой для этого являются те общественно-экономические условия, которые открывают возможности революционного перехода от «мнимого общества» к «действительному обществу» (выражение Маркса). Ни один марксист не может остаться равнодушным к неповторимости личности, к потребности индивидуума развить все заложенные в нем способности; ведь гуманистическая суть пролетарской революции как раз и состоит в том, что рабочие должны уничтожить капиталистическое государство, чтобы «утвердить себя как личности» [1].

Перед Брехтом возникали в свое время другие проблемы, или, точнее сказать, проблема личности ставилась тогда по-другому. В своих статьях он неоднократно писал, как поражала его способность коллег-писателей отыскивать все новые нюансы индивидуальности, еще не описанные душевные движения, неподмеченное своеобразие. Это было описание «разносторонности» личности в «мнимом обществе», это был распад личности, а не богатство индивидуума. Прогрессирующее отчуждение человека при капитализме и связанное с этим овеществление породили вместо высвобождения его реальных сил многообразие внешних атрибутов его существования.

Брехт был совершенно прав, когда полагал, что в литературе изображается не личность, а буржуазный «характер», что все искусство спущено на ступень «изображения характеров». Выступая в 20-е годы против сосредоточенности на индивидууме, Брехт обронил как-то в спорах глубокое замечание: «Индивидуум ненадежен как средоточие всего» [2]. Это был вызов и решительный разрыв со всей буржуазной эстетикой. С тех пор Брехт неустанно развивал свои представления о диалектике личности и массы как одну из важнейших проблем эстетики. В ходе дискуссии он заявил, что вопрос о массе рассматривался до сих пор с точки зрения индивида. Но как раз в таком подходе Брехт видел препятствие для изображения типичной судьбы человека в драме.

---

[1] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Сочинения, т. 3, стр. 78.
[2] *B. Brecht.* Schriften zum Theater. Bd. 1. Berlin und Weimar, 1964, S. 276.

Когда сегодня наши писатели и литературоведы анализируют диалектическую связь между личностью и обществом, их рассуждения кончаются обычно кульминационным вопросом: как может писатель глубже вникнуть в сферу личного, если он намерен не упускать при этом из виду мир и общественные процессы? Как можно повествовать о личных судьбах, не забывая при этом, что люди живут в обществе, делающем из них в конечном итоге то, чем они являются?

При обсуждении этих проблем часто высказывается мнение, что Брехт, великий учитель в общественной сфере, не дает здесь равных по значению рекомендаций. Еще в начале 60-х годов Артур Адамов, много бившийся над проблемами индивидуальной психики, однажды сказал в интервью: «Если хотите, я мечтаю о театре, который соединил бы Брехта и О'Кейси, то есть о театре, где общественные процессы раскрыты в их сути, как у Брехта, но индивидуумы, личности продолжают жить в этих процессах своей индивидуальной жизнью... В «Красной Розе» О'Кейси достиг соединения индивидуальной жизни с политической, и это соединение меня волнует. Брехту это не всегда удавалось» [3].

В своем стремлении «расширить» Брехта Адамов не одинок. При этом не случайно эта потребность проявляется как раз у писателей и художников. Она выражается не только в соединении Брехта с О'Кейси, но и во множестве других вариантов. Но как бы она ни называлась — Брехт и Чехов, Брехт и Арто, как бы ни описывалась — например, как путь от Брехта к Шекспиру и некоему «демократическому индивидуализму», она всегда является тоской по идеальному соединению индивидуального и общественного. Все приведенные варианты — попытки согласовать, как «метафорически» подступиться к еще недостижимому для теории и практики искусства, к тому, что, очевидно, еще заставит себя ждать как художественное свершение. Потому что чисто теоретические попытки свести воедино эстетическое воздействие и поэтические красоты отдельных писателей так же смехотворны, как желание Агафьи Тихоновны из «Женитьбы» Гоголя соединить в одном мужчине физические достоинства разных ее женихов.

Диалектика индивидуального и общественного — одна из сложнейших проблем эстетики. Не существует рецептов выверенного соединения обоих моментов. Отвлеченно-теоретически эта проблема вообще не поддается разрешению. Историко-теоретический анализ позволяет лишь заглянуть в ее глубины. Тогда становится ясно, что стремление «расширить Брехта» является результатом определенного развития социалистической литературы.

Сам Брехт пытался разрешить проблему диалектического соотношения индивидуального и общественного, подходя к ней с раз-

---

[3] *A. Adamov, R. Planchon, R. Allio.* Wie stehen wir zu Brecht?— «Sinn und Form». Berlin, Heft 3, 1961, S. 938 ff.

ных сторон. В собрании его сочинений обращают на себя внимание два различных пути. Один из них ведет к образам, подобным таким свершениям Брехта, как Галилей и Пунтила. Другой — к «учебным пьесам», к фрагменту «Фатцер». «Учебные пьесы» долгое время понимались неправильно. В них видели сознательное вытеснение всего индивидуального. Но хотя у персонажей учебных пьес нет, в отличие от героев остальной брехтовской драматургии, тонко очерченных характеров, в них все же есть некая индивидуальность. Брехт желал, чтобы его творчество судили в аспекте различных возможностей искусства. В дневниковой записи 16 августа 1938 г. он указывает на то, что его драмы нужно рассматривать вместе с его «учебными пьесами». Эстетические усилия Брехта можно оценить, только имея в виду его творчество в целом. Своими «учебными пьесами» Брехт показал, что как раз во времена, когда отрицается рациональное, наирациональнейшая форма будет оказывать эмоциональное воздействие. Также и общественная доминанта в образе может в определенные периоды наиболее наглядно выявлять индивидуальное. Это может удивить только тех, скажем мы, продолжая рассуждать в духе Брехта, кто обладает весьма стандартными представлениями о личности.

В свете такого диалектического подхода «холодные» «учебные пьесы» предстанут как вполне плодотворный объект для изучения художественного изображения личности. Работа Брехта в этом направлении должна рассматриваться как поле напряжения между образами Пунтилы и Галилея, с одной стороны, и образами из «учебных» пьес — с другой. Но оба типа изображения не являются лишь противоположными вариантами в разрешении одной и той же проблемы — они соприкасаются в своих исходных целях. Потому что один тип персонажа лишь активно провоцирует публику на то, что в другом случае запечатлено в самом образе.

Известно, что Брехт охарактеризовал в своем «Рабочем журнале» форму «Галилея» как «слишком оппортунистическую». Напротив, в «Фатцере», в «планетарной демонстрации», он видел художественное достижение. Для него это был самый ценный вклад, который он внес в арсенал новых художественных средств. Примечательно, однако ж, что поэтическое осуществление замыслов Брехта проходило отнюдь не в направлении названного фрагмента. Даже в произведениях явно параболического характера, например в «Кавказском меловом круге», работа над образами была близка типу «Пунтилы» и «Галилея». В «интерьерах», атмосфере «вчувствования» Брехт видел регресс искусства; он хотел, чтобы все было выражено прямее, «ближе к планетарной демонстрации» [4]. Была ли ориентация на «Фатцера» или на такой фрагмент 20-х годов, как «Булочная», обращением к новым техническим средствам, или их нужно искать как раз в «оппортунисти-

---

[4] Bertold-Brecht-Archiv. Berlin, Arbeitsjournal, Archiv-Mappe 275, Blatt 14.

ческих» опытах зрелых произведений Брехта — остается вопросом спорным и сложным.

Несмотря на то что Брехт называл почти все свои великие пьесы «опытами», экспериментальный характер отличает как раз два названных фрагмента. Здесь Брехт испытывал свои эстетические идеи, так сказать, в чистом виде. Технически-эстетические возможности, опробованные в этих фрагментах, вошли в модифицированном виде в его позднейшие произведения. Еще и поэтому нельзя противопоставлять «Галилея» и «Фатцера», присущую им структуру образов по принципу «или — или». Образ Галилея воспринимается как классический в значительной мере именно потому, что Брехт выводит на поверхность лишь немногие черты, скупо раскрывает его внутренний мир и все же показывает человека в его разносторонности, в универсальности его личных и общественных связей. Брехт полагал, что богатство частных свойств в характеристике персонажа подлежит осуждению, если оно стирает глубокие и основополагающие различия между позициями людей, принадлежащих к неимущему или господствующему классу.

Такой способ изображения нуждается в историческом подходе к человеку. Речь идет не просто о человеке, но об исторически конкретном человеке, принадлежащем к определенному классу и живущем при определенном общественном строе. В статье «Об эффекте очуждения в китайском искусстве актерской игры» Брехт изложил, что он понимает под историзмом: «Буржуазный театр подчеркивает в предметах вневременное. Изображение человека ориентировано на «извечно» ему присущее. Построением фабулы создаются такие всеобщие ситуации, в которых может выразиться просто человек, человек всех времен и любого цвета кожи. События воплощают некоторые исходные вопросы и на эти вопросы следуют затем «вечные» ответы, неизбежные, привычные, естественные, иными словами — человечные» [5].

В другом месте он подчеркнул, что событие может быть показано как историческое, если оно будет охарактеризовано как единственное, неповторимое, преходящее, связанное с определенной эпохой. Мамаша Кураж — это не «вечная мать», не Ниоба, стремящаяся укрыть своих детей от войны, как писала буржуазная критика после премьеры. Это мать и торговка сразу. В качестве последней она стремится нажиться на войне; как мать она хотела бы держать своих детей от нее подальше. Уже сама профессия маркитантки, наживающейся на войне, связана с определенной исторической эпохой. Демонстрируется не «извечная судьба человека» — обвиняется общество, ломающее человека, даже, как говорит Брехт, и самого жизнеспособного.

Многие писатели опасаются, что подобная техника, подчеркивающая историческое, может привести к утрате жизненности. Те,

---

[5] *B. Brecht.* Schriften zum Theater. Bd. V. Berlin und Weimar, 1964, S. 190 ff.

кто лишь поверхностно знаком с существом брехтовской теории, часто отождествляют историзм с омертвением, забывая при этом, что Брехт стремился «воплотить исторический смысл, необходимый для новых пьес, в живых, пластических образах» [6]. Исторический подход разрушал идеалистическое представление о «целостности» человека. Обнаруживалось, что человек может быть таким и совсем другим, выяснялось, почему он ведет себя столь различно, порой диаметрально противоположно. Свойства человека теряли свой «врожденный», связанный с его «природой» характер; они становились противоречивыми, многогранными. Если драматург «историзирует» своего героя в духе Брехта, он может схватить цельный характер и одновременно показать тип его поведения, обусловленного общественными обстоятельствами.

Свою концепцию личности Брехт развивал в полемике с индивидуалистической буржуазной концепцией личности в литературе. Но ситуация борьбы не придала диалектике Брехта односторонности. Поэтому и в наше время, когда мы тоже далеки от того, чтобы объяснять все, исходя из индивидуума, можно получить важные стимулы в его теории и художественной практике. В годы эмиграции, а затем в период социалистического строительства в ГДР, Брехт постоянно подчеркивал: изображая общественные, объективные факты, нельзя забывать, что и личность есть тоже факт. Именно потому, что личность является неотъемлемой частью общественного процесса, всякое противопоставление ее обществу недиалектично и может привести лишь к тупику, в том числе и в эстетике. Сосредоточенность Брехта на общественных процессах, процессах, в которых действуют массы, не оттесняла «великую индивидуальность», но делала ее более понятной для зрителя, объясняя ее на основе движения классов. В то же время, однако, он указывал, что абстрактный общественный характер остается в художественном произведении лишь «идейной линией». Хорошо, если писателю удается показать поступки личности не полностью детерминированными, оставить для них свободное пространство. Индивидуальность образа была для Брехта чрезвычайно важной, и его пьесы это доказывают. Но он полагал, что личность нельзя понять, если видеть в обществе лишь совокупность индивидуальностей. Такой подход искажает исходную ситуацию: события, в которых участвуют массы, рассматриваются, как говорит Брехт, с точки зрения индивида. Изображение личности не удастся художнику, если он будет психологизировать общество. Стремясь художественно воплотить неповторимость и противоречивость личности, Брехт опирался на высказывание Маркса: «Общество не состоит из индивидов, а выражает сумму тех связей и отношений, в которых эти индивиды находятся друг к другу» [7].

---

[6] *B. Brecht.* Schriften zum Theater, Bd. 7, S. 64.

[7] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Сочинения, т. 46, ч. 1, стр. 214.

Признание этого обстоятельства побуждало Брехта строить свое художественное творчество на точных наблюдениях за поведением людей. Для него было недостаточно представление о человеке только как о личности или только как об общественно обусловленном характере, типе. Гораздо интереснее для него было отношение людей друг к другу при различных обстоятельствах: *как* они говорят о политике; *как* они пользуются орудиями производства; *как* они реагируют на новые идеи; *как* они судят о действиях и поступках; *как* они справляются со своим существованием. Исходя из этого, Брехт выработал метод реалистической детализации, который позволил заметить в противоречивой многосторонней личности также и то, что, как говорил Маркс, личность была рождена историей. Этот вид индивидуализации он стремился разработать вплоть до жестов, до ритма речи персонажей.

Он не удовлетворялся «свойствами характера», как случайным психологическим обогащением персонажа. Он требовал художественного изображения сложных реакций и движений индивидуума, прослеженного от движения общественных сил до мельчайшего поворота, жеста, нюанса. Он не страшился никакой работы, не пренебрегал ни одним наблюдением, чтобы показать личность в многообразии ее связей. Здесь и скрывается важнейший для творчества современных художников методологический подход. Путь к созданию крупных противоречивых образов лежит не через какой бы то ни было индивидуализм, а через точную фиксацию и художественное осмысление изменений, какие открываются в явлениях жизни и в отношениях людей. Исходя из этого, и нужно продолжать изучение метода Брехта, что позволит открыть новые пути искусству. Именно Брехт показал нам, что социалистическое искусство вполне может пользоваться старыми сюжетами, но в конце концов должно черпать свою поэзию из новой действительности.

Мы зашли бы слишком далеко, если бы попытались проанализировать множество предложений, внесенных Брехтом по поводу очерченных выше двух возможных решений проблемы личности. Важно, что вклад Брехта нельзя оценить ни исходя из абстрактного представления о нем как о певце «общественного», ни исходя из какого-либо одного типа его героев. Смысл усилий Брехта можно понять, исходя из перспективы широко раскинувшегося поля всей его деятельности. Между двумя решениями, на которые мы обратили внимание, лежит еще до конца далеко не освоенное пространство. Но обращение к обеим возможностям, позволяющим эстетически реализовать диалектику индивидуального и общественного, не является лишь частным решением отдельного писателя. Проблема художественного изображения личности зависит и от того, в какой мере общественное бытие вошло в ее сознание. О влиянии этой объективной диалектики в достаточной мере свидетельствует хотя бы тот факт, что Брехт не пол-

ностью осуществил замысел «Фатцера», хотя он никогда не оставлял его как эстетическую идею и высоко ценил как техническое достижение. Проблема художественного овладения миром личности зависима больше, чем какая-либо другая, от уровня общественного сознания. Зависит она и от того, насколько обозримы и осознаны людьми стоящие перед обществом насущные и существенные вопросы в их самых глубоких связях и следствиях. Произведения писателей-классиков могут утратить силу своего воздействия лишь в том случае, если они будут вырваны из двойной связи времен: из исторических условий их возникновения и из общественных предпосылок современности.

К раскрытию индивидуальности, к проникновению во внутренний мир человека имеют касательство и проблемы душевной подавленности. Не случайно смерть, болезнь, психическая угнетенность часто бывали предметом художественного изображения. Вопрос о неправомерном оттеснении этих проблем в социалистической литературе прошлых лет ставился не только экзистенциалистами, но и писателями-марксистами и близкими к марксизму писателями. Ведь в сущности речь шла о вещах, глубоко затрагивавших людей. В творчестве Брехта эти проблемы занимают значительное место, но они подчинены общественному аспекту. В парадоксальной форме это выражено в следующей записи: «И страх перед смертью нужно рассматривать как нечто бо́льшее, чем просто следствие состояния общества» [8]. А в одном из рассказов цикла «Ме-ти. Книга перемен» Брехт описывает больного человека, лежавшего одиноко и подавленно, но затем забывшего в борьбе против угнетателей свои «душевные недуги», потому что никто не осведомлялся о них. Это непосредственное выведение из общественного поля сложнейших внутренних напряжений в жизни личности часто отклоняется сегодня как слишком примитивное. Полагают, что Брехт здесь выступает в слишком подчеркнутой позе «просветителя», объясняющего общественные процессы, но не помогающего людям преодолеть их внутренние трудности.

Социалистическая поэзия стоит тут перед трудной и сложной проблемой, потому что она должна оказывать людям эту помощь, не превращая в то же время силу своего воздействия в душевный наркотик. Оказывать эту помощь лишь в антропологическом и психологическом аспекте — значит низводить поэзию к идеалистической функции катарсиса. Мы не продвинемся ни на шаг вперед, если попытаемся подойти к проблеме личности с экскурсами из антропологии. Это привело бы лишь к повторению старых предложений экзистенциалистов «улучшить» марксизм.

Хотя социалистическая поэзия должна иметь достаточные просторы для внутренних проблем личности, поэт все же докажет свою действительную мудрость и силу не тем, что будет рассмат-

[8] Bertold-Brecht-Archiv. Berlin, Archiv-Mappe 1014, Blatt 132.

ривать личность просто как личность, но тогда, когда он сумеет помочь человеку, посмотрев на него с точки зрения возможностей общественного преобразования. Поэтому и можно назвать мудрым и полным готовности к помощи то стихотворение Брехта, в котором сказано: «Не тратьте ни одной мысли на то, чего нельзя изменить! Но вытяньте наверх из шахты все страдающее человечество приготовленными в избытке веревками!» Брехт полагал, что лирика является наиболее подходящим родом для отражения внутреннего мира человека; именно эта тематика часто повторяется в его стихах.

Нельзя не заметить, что авторская позиция изменялась и развивалась с ходом времени. Он и тут касался смерти, болезни, старости преимущественно в связи с социальными проблемами. Этот социальный подход приобретал в его позднем творчестве все более широкий смысл, превращаясь во всеобъемлющую проблему о смысле жизни, как его понимает социалист. В одном из последних стихотворений, начинающемся словами: «Когда я проснулся в белой комнате больницы Шарите»,— он говорит о страхе смерти, преодоленном мыслью об исполненной борьбой жизни. Уверенность, что он помог тем, кто в нем нуждался, дает почувствовать радость от «пенья скворца после меня».

Брехт развивал свои взгляды на социалистическую поэзию в то время, когда самой насущной и важной «помощью» было прояснение причин мирового экономического кризиса и феномена фашизма. Существо и воздействие его поэзии и определено той мировоззренческой и творческой последовательностью, которой он требовал от себя в освещении этих социальных причин и следствий. Его творчество было целиком устремлено к существенным, определяющим звеньям мирового революционного процесса. Он видел свою задачу не только в том, чтобы устранить поэзией «маленькие огорчения» человека. Чувство счастья, как и физической или психической боли человека, касается поэта тогда, когда в соотнесении с проблемами личности он видит мир, подлежащий преобразованию. И этому тоже еще нужно учиться у Брехта. Как раз теперь, когда могут быть открыты новые пути во всех сферах поэзии, мы не должны пренебрегать уже освоенной эстетически территорией.

Перевод с немецкого Н. С. Павловой

Г. Димов

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ НОВОЙ БОЛГАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ПРОЦЕССЫ НАЦИОНАЛЬНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

По причинам общественно-исторического и экономического характера болгарское национальное Возрождение начинается только со второй половины XVIII столетия, охватывает 1762—1878 годы. От западноевропейского Ренессанса оно отличается не только по времени, но и по своему содержанию и общественно-идейному пафосу, а также по интенсивности процессов, по национально-политическим и социально-нравственным результатам решаемых им задач. Болгарское Возрождение, запоздавшее вследствие объективных причин, развивается ускоренными темпами, глубоко затрагивает все области жизни, подготавливая новое бытие болгарской народности.

Болгарский народ, еще в эпоху Средневековья создавший произведения, послужившие основой для развития других славянских литератур, еще тогда проявивший великие творческие потенции, в конце XIV столетия был порабощен Османской империей. В течение пяти веков, с 1393 по 1878 г., болгарский народ находился в состоянии крайней зависимости — политической, экономической, духовной. Но когда назрели необходимые внешние и внутренние условия для освобождения от варварского гнета и вступления на путь национального возрождения, обновительные процессы проходили особенно интенсивно и всеобъемлюще.

Постепенный распад турецкой феодальной системы и зарождение капиталистических общественных отношений, воздействие революционных и демократических идей России и Западной Европы, общественно-историческое развитие — все это неизбежно вело к пробуждению национального сознания у порабощенных болгар, к зарождению национального культурно-просветительного и революционно-освободительного движения. Все более настойчиво и в различных формах народ начинает заявлять о своем праве на самостоятельное политическое и духовное существование.

История национального Возрождения болгарского народа — это прежде всего история формирования его национального сознания, национального языка и культуры, история его новой литературы, ставшей мощным фактором при решении основополагающих задач эпохи. Борьба за политическую и духовную независимость приводит к редкой интеллектуально-творческой активности, к всемерному развертыванию потенциальной духовной энергии, веками подавляемой в недрах народа.

Преодолев тяжкие испытания двойного рабства — оттоманской власти и греческой патриархии, сознание народа постепен-

но раскрепощается, общественная, культурная и эстетическая мысль неуклонно развивается и углубляется, чтобы как можно скорее войти в русло общеевропейского социально-философского, просветительного и литературного движения. Диалектическая взаимообусловленность возрожденческих процессов и борьбы за национально-политическое и духовное освобождение определяет характер и направление всей деятельности, поведение и творчество общественных и культурных деятелей, публицистов, писателей и поэтов, философско-нравственные побуждения всех тех, кто жил прогрессивными идеями своего времени, мечтая о том, чтобы изменить судьбы своего народа. Именно поэтому буржуазная революция в Болгарии созрела и осуществилась в форме национально-демократической революции.

Показательно, что национальное Возрождение болгар начинается с возрождения национальной письменности, с формирования и развития новой литературы, которая становится выразителем и истолкователем народной судьбы в ее прошлом, настоящем и будущем. Литература той эпохи была своеобразным барометром, показывающим созревание национального сознания, своеобразным «зеркалом» ренессансных национально-политических, философско-нравственных, интеллектуально-творческих процессов. Более того, она становится мощным стимулом этих процессов, программой и призывом к прозрению и освобождению народа, трибуной для осознания запросов пробуждающегося к новой жизни общества. Писатели и литераторы с Паисия Хилендарского и Софрония Врачанского до Любена Каравелова и Христо Ботева связывают свою жизненную, идейную и творческую судьбу с многообразными проблемами национального Возрождения. Произведения их, различные в жанровом и тематическом отношениях, представляют собой истинную летопись национальной политической и культурной революции. В этом плане болгарская литература раскрывает закономерности, которые в той или другой степени характеризуют развитие литератур других южнославянских и балканских народов, имевших сходную историческую судьбу.

Остановимся на некоторых моментах, чертах и тенденциях, которые говорят о непосредственной обусловленности литературной деятельности национально-историческим бытием.

Даже при самом беглом обзоре возрожденческой литературы нельзя не прийти к выводу о ее диалектических взаимосвязях с общественно-историческими процессами того времени. Поэтому всякая попытка изучить и осветить ее сущность, особенности ее содержания и формы, жанровых и стилевых черт, эстетических принципов и философско-нравственного пафоса неминуемо предполагает самое детальное рассмотрение исторических процессов и тенденций эпохи. Такое рассмотрение должно убедить нас, что эстетический идеал тогдашней литературы обусловлен прежде всего содержанием и пафосом национальной революции в ее всеобщих и конкретных проявлениях.

Как сознание, которым обладал деятель Возрождения, в корне отличалось от сознания человека Средневековья, так и генезис новой болгарской литературы связан с преодолением средневековых общественных и письменных традиций и ее утверждением на новом гражданском и эстетическом credo. С другой стороны, запоздавшее по объективным причинам общественно-историческое развитие обусловило своеобразное формирование литературы, синкретический характер литературной деятельности в начале эпохи Возрождения. Но именно поэтому эта новая литература развивается ускоренными темпами, чтобы догнать литературы других европейских народов, живших при более благоприятных условиях. Но, независимо от динамических темпов ее созревания, она проходит через различные этапы, каждый из которых отличался своеобразной идейно-эстетической и культурной сущностью. Они свидетельствуют о неуклонном росте народного самосознания.

С первых своих шагов новая болгарская литература заявляет о зарождении нового сознания у порабощенных болгар. Те, кто взялись за перо, обладают высоким гражданским сознанием, захвачены мыслью, что только широкое развитие просвещения и более разнообразная литература, притом созданная на родном языке, могут привести к переменам в трагической судьбе народа. Несмотря на неодинаковые творческие возможности, несмотря на использование различных литературных и общекультурных форм и средств, их общественный идеал гомогенен, их взгляд направлен к одной общей цели — содействовать освобождению, догнать другие, культурно более развитые свободные нации. Конечно, и на более ранних этапах и позже национальный идеал не понимается с одинаковой полнотой, одним его координаты представляются более тесными и прагматическими, для других — вмещают широкие перспективы революционно-освободительной борьбы.

Конкретное содержание произведений, идейно-эстетический мир их создателей несут на себе неотразимую печать освободительной борьбы, которая становится все более всеобъемлющей. И это относится как к просветительской и сентиментально-дидактической, так и к зрелой романтической и реалистической литературе. Но даже и тут часто встречается перекрещивание разнородных подходов и принципов художественного обобщения, жанровых и стилистических особенностей. Доминирует, однако, одно все более растущее и всеобъемлющее ренессансное мировоззрение, все более полное срастание с просветительскими, демократическими и революционными идеями века, все более необратимое осознание национальной общественно-политической, социально-философской, культурно-просветительской проблематики. Углубляется и растет понимание того, что нужно объединить все усилия славянских и балканских народов для осуществления великих исторических задач, национально-освободительной идеи.

Вот что питало живительными соками каждую литературную, просветительскую, интеллектуально-творческую деятельность.

Для характера и задач новой болгарской литературы показательно и то обстоятельство, что она начинается с одного исключительно своеобразного историографического сочинения — знаменитой «Истории славяноболгарской» Паисия Хилендарского (1762). Эта небольшая, но эпохального значения книга разнородна в жанровом и тематическом отношении. Ее повествование проникнуто единым народно-публицистическим пафосом. Именно поэтому она созвучна велениям времени, в которое пробуждалась болгарская народность. Хилендарский-монах при своих встречах с людьми различных народностей, с книжными богатствами Афонских и других монастырей глубоко осознал жизненную необходимость того, чтобы забытый болгарский народ мог снова выйти на мировую арену. Для этого ему нужно прежде всего познать свое богатое историческое прошлое. Оно пробудит в нем национальные чувства и вызовет духовную активность. Таким путем можно противостоять ассимиляторским домоганиям угнетателей.

Недаром они преследовали и уничтожали все то, что говорило об историческом и культурном прошлом болгар, об их государственном и духовном величии.

«История славяноболгарская» прозвучала как манифест и программа политического и духовного возрождения. В ней заложены корни всех идей и принципы, которые в будущем станут питательной почвой для патриотической и интеллектуальной деятельности. Идея воскресить прошлое, чтобы привить любовь к родному языку и отечеству, ненависть к чужеземному, вводимому силой и ради корысти, была интерпретирована в самых разных аспектах многими литераторами. Лейтмотивом звучала мысль о том, что болгары некогда владели богатейшей литературой — она должна была стать стимулом для создания новой, отвечающей требованиям нового времени литературы.

Не переставая считать знание прошлого предпосылкой народного самопознания и целенаправленной литературной деятельности, писатели эпохи Возрождения сосредоточивают свое внимание на народном творчестве в его разнообразных жанрах. Именно в фольклоре претворилось в поэтической форме общественное и духовное бытие болгарина. В фольклорных произведениях народ воплотил свои исконные тревоги и стремления, опоэтизировал свои радости и страдания, подвиги известных и безвестных героев, борьбу за народную правду. Эти богатые поэтические памятники не только удовлетворяли потребность в эстетической пище и в эмоциональных переживаниях, но подсказали пути для создания новых художественных ценностей, подтверждали необходимость поэтического восприятия отражения мира. Народно-поэтические традиции ложатся в основу новой болгарской поэзии, обусловливают ее быстрое развитие, в процессе которого она

должна была достигнуть самых высоких вершин и стать мощным оружием национально-освободительной борьбы.

При всестороннем социально-культурном развитии быстро формирующаяся литература входит во взаимодействие с рядом других общественных и идеологических факторов. Так, например, идеи Просвещения, которые в то время в болгарских землях осуществлялись в виде широкой программы создания учебной, исторической и другого рода литературы, органически включаются в литературный процесс. Все это ведет к появлению различных видов литературных произведений, к разнообразию художественных форм, к поискам новых путей общекультурного и эмоционально-эстетического воздействия. Параллельно с увеличением школ и периодической печати, с расширением общей просветительской деятельности, в 40-х годах начинается своеобразная революция в умах и душах людей. Каждая попытка восстания завершается в то время неудачей; но освободительная идея утверждается все более неумолимо и наступательно с помощью публицистического, просветительского и художественного слова.

С середины прошлого века национальные возрожденческие процессы приобретают особенно большой размах. Революционно-освободительная борьба входит в решающий этап, становится непосредственной реальностью. В литературе начинают звучать другие мотивы — отголоски все более напряженной и тревожной атмосферы. В стихах и прозе, особенно в эмигрантской печати, звучит мощный призыв к расплате с вековой тиранией. Все более полно раскрывается трагедия болгарской нации, готовой к борьбе и самопожертвованию. Неумолимо обличаются темные реакционные силы.

Возможность непосредственного знакомства значительной части болгарской интеллигенции с русской демократической литературой, при ее посредничестве с европейской прогрессивной мыслью, выступает как важный фактор активизации интеллектуальных и творческих сил. Растущий интерес русской и западноевропейской демократической общественности к судьбе порабощенных южных славян усиливает стремление болгар к знакомству с общественной мыслью и освободительной борьбой других народов. Эти контакты помогали болгарам стать сопричастными идеям других литератур и в свою очередь внести свой вклад в обогащение мировой художественной и теоретико-эстетической мысли.

Гуманизм и интернационализм, столь присущие болгарской национально-революционной идеологии, пронизывают самые значительные литературные произведения. Чувство пламенной близости с иными славянскими народами, братской общности в деле борьбы с другими порабощенными балканскими этническими группами, бесконечная вера в освободительную миссию России, готовность работать во имя освобождения других порабощенных стран — все это определяет общественно-идеологическую основу возрожденческой литературы. Деятельность идеологов и органи-

заторов болгарской национальной революции — Раковского, Каравелова, Левского, Ботева, призывавших к национальному и социальному освобождению народов, сопровождалась пониманием необходимости взаимного обмена духовными ценностями. Все более полно осознавалось значение традиций — национальных и иностранных — для духовного роста каждого народа.

Все то, что характерно для возрожденческих процессов в их общественно-идеологической, социально-экономической, духовно-психологической сущности, чувствуется в той или иной степени и в литературе. Эстетический идеал является их своеобразной проекцией.

С каждым десятилетием формировалось все более углубленное философское восприятие и толкование актуальных национальных и мировых общественно-культурных проблем, утверждалось новое понимание роли личности и масс в историческом развитии. Национальное возрождение связывается с общим изменением мира и победой великих гуманистических принципов, с идеями, которые возвестила Великая французская революция и следовавшие за ней революционные события. Разносторонняя деятельность писателей обусловливается судьбой порабощенной и исстрадавшейся родины; но патриотические и общечеловеческие порывы переосмысляются сообразно с великими идеями века, сообразно со свободолюбивыми стремлениями, потрясавшими тогда всю Европу. Они насыщают свои произведения богатым жизненным содержанием, вдохновляющим и воинственным нравственно-эмоциональным пафосом, философскими раздумьями о смысле жизни, о долге и призвании человека, о смерти, которая может обессмертить человека, погибшего во имя родины, во имя торжества социальной правды. Создаваемые и печатаемые при самых неблагоприятных условиях патриотические и лирические стихи, революционные поэмы, социально-бытовые рассказы, повести, сатирические и юмористические наброски, драмы на исторические и современные сюжеты воплотили содержание возрожденческой эпохи. Созданные на основе поэтики романтизма и реализма или на основе своеобразного переплетения этих принципов, эти произведения опоэтизировали все то, что могло внушить национальные чувства, пробудить революционные порывы, мобилизовать народ на осуществление главного идеала — политического и духовного освобождения.

Все более настойчивыми становятся и усилия по теоретическому обоснованию общественной роли литературы с позиций материалистической революционно-демократической эстетики. Петко Славейков, В. Друмев, Л. Каравелов, Нешо Бончев, Христо Ботев обосновывают принципы общественно полноценной и художественно значимой литературы. Литературно-критическая мысль все более углубленно анализирует отдельные произведения и общее состояние национальной литературы, исследуются причины ее отставания и подъема. Утверждаются все более высокие идей-

но-общественные и художественные критерии. Ботев в 1875 г. со страниц газеты «Знамя» возвестил свои эпохальные прозрения, в соответствии с которыми наука и литература, поэзия и журналистика, вообще любая духовная деятельность должны приобрести характер политической пропаганды, отвечать на требования жизни, соответствовать стремлениям и потребностям народа, вступившего на путь завоевания своей свободы. Эти принципы, представлявшие собой целую идейно-эстетическую программу, Ботев реализовал в своем собственном творчестве. Поставив развитие литературы в органическую связь с революционно-освободительным движением, Ботев достиг самой высокой вершины, к которой стремилась эстетическая мысль в домарксистский период. Так, в конце величавой и исключительно динамичной эпохи художественная литература и теоретико-эстетическая мысль поднимаются на уровень самых больших мировых завоеваний.

С расширением и углублением возрожденческих обновительных процессов литература все более целостно связывается с действительностью, поэтизирует усложняющиеся социальные взаимоотношения, раскрывая все более полно общественный, нравственный, интимный мир человека, обратившего взор к новым горизонтам. Параллельно с другими жанрами утверждается и художественная публицистика, причем не только как один из самых характерных литературных жанров, но и как существенный элемент литературной деятельности вообще. Так рос критико-изобличительный пафос в литературе, направленный против всего того, что вольно или невольно препятствовало или не содействовало революционному движению.

Насколько всеобъемлющими были усилия все поставить на службу национальному возрождению, говорит и такое своеобразное явление, как «болгаризация»: произведения других литератур «переводились» на болгарский язык таким образом, что жизненные ситуации, идейный и нравственный пафос приобретали совершенно иную трансформацию. После такой перестройки иностранные произведения звучали в унисон с общественным бытом, вкусом и мировоззрением болгарина, могли воздействовать на него более непосредственно.

Если судьба родины определяет существо болгарского национального Возрождения, то для литературы она становится высшим эстетическим и нравственным критерием. Родина переполняет ум и сердце каждого писателя, просветительского и общественного деятеля. Она опоэтизирована с помощью различных художественных средств, в ее историческом прошлом, в ее непосредственном настоящем, с ее вековой борьбой и светлыми надеждами, с общественным бытом, народными традициями и природными красотами, со всем тем, что вело к ее свободному развитию. Готовность на жертвы во имя ее свободы и благоденствия считалась высшей обязанностью, которая дает смысл человеческой жизни. Этот философско-нравственный императив нашел высшее

воплощение в классических бессмертных стихах Ботева — его балладе «Хаджи Димитр»: «Кто в грозной битве пал за свободу — не умирает!»

Стремление к национальному и социальному освобождению отечества перерастает в борьбу против всякой тирании, в сочувствие ко всем приниженным и угнетенным. Так эстетический идеал в болгарской литературе приобретает редкую широту и идейную всеобъемлемость, сливается с общим движением по пути мирового прогресса. Судьба болгарина и человека вообще рассматриваются в национальной и мировой истории в их единстве и диалектической взаимообусловленности.

Действительно, мало литератур, которые за краткий срок, всего за одно столетие, прошли такой плодотворный путь развития — от самых элементарных литературных форм до уровня величайших образцов мировой художественной мысли. И более того — после многолетнего отставания и ускоренного развития болгарская литература развернулась таким широким фронтом, что смогла внести свой вклад в обогащение мировой литературы новыми прозрениями и обобщениями. Именно поэтому болгарская литература эпохи национального Возрождения представляет собой исключительно интересный материал для раскрытия некоторых общих и специфических закономерностей подъема литературно-творческой мысли, для обоснования ее неизмеримой роли при решении исторических общенациональных и общечеловеческих проблем. Она служит красноречивым доказательством диалектических взаимосвязей между национальной судьбой и национальной литературой, примером творческой силы тех идейных предпосылок, которые обусловливают рождение большой литературы, способность обогатить мировой литературный процесс, содействовать общекультурному и эстетико-нравственному развитию человечества, стать критерием духовного роста народов.

Б. Л. Сучков

ХАРАКТЕРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В последние годы пресса многих стран мира переполнена весьма горькими рассуждениями и пророчествами о настоящем и будущем художественной литературы. Пожалуй, самое скромное и спокойное определение нынешнего состояния искусства слова — это «кризис». О «кризисе» говорят не только теоретики и критики, но и сами создатели эстетических ценностей, то есть писатели. И все же столь безапелляционное признание «упадка» художественной литературы не только истерично, но и попросту неверно.

Поле, которое перепахивает своим лемехом литература, весьма обширно, и если где-то какая-то группа писателей или какое-то литературное течение ощутило исчерпанность своих сил, это не значит, что засохло могучее и ветвистое древо искусства слова. Его крона шумит над нами, и древо это продолжает радовать нас свежестью и красотой своих плодов.

Писатели Латинской Америки и африканского континента, равно как и писатели индийского субконтинента, Соединенных Штатов Америки и Канады, Японии, Восточной и Западной Европы, создают художественные произведения высокого эстетического и общественного значения. И это — реальные факты.

Однако следует ясно определить историческое своеобразие современной фазы развития художественной литературы. Для ряда высокоразвитых стран перед литературой ныне встала задача преодоления наследия 60-х годов и обретения новых духовно-эстетических ценностей взамен изживших или скомпрометировавших себя в предыдущее десятилетие. В литературах этих также идет расчет с иллюзиями «общества массового потребления». Нельзя не заметить, что литература в этих странах порой весьма болезненно реагирует на идущую научно-техническую революцию.

Действительно, сейчас оказалось взорванным и разрушилось то зыбкое и неустойчивое равновесие, которое существовало ранее между духовной жизнью общества и темпами и формами научно-технического прогресса. Культура, понимаемая в широком смысле этого слова, расчленилась, ее гуманистическое и человеческое содержание как бы оказалось под угрозой.

Крупный английский писатель, физик по образованию, Чарлз Сноу в книге, вышедшей в начале 60-х годов, «Новые мысли о двух культурах» настойчиво подчеркивал, что начавшееся расхождение между культурой, опирающейся на естественно-техни-

ческие представления, и культурой гуманитарной, разрушаемой технизацией современного образа жизни, ведет к обеднению и атрофии многих ценных сторон человека, обездушенности личности и стандартизации мышления. Но уже в недавно опубликованной книге американского социолога Альвина Тоффлера «Футурошок», анализирующей общественно-психологические аспекты научно-технической революции, ставится вопрос о том, сможет ли человечество в своей массе вообще приспособиться к новым жизненным условиям, создаваемым взрывом научно-технического прогресса. «Безотчетная тревога, массовые неврозы, иррациональные поступки, необузданные акты насилия — все это лишь намеки на то, что нас ожидает впереди, если мы не успеем разгадать причины этой болезни и найти способы ее лечения»,— пишет Тоффлер («Америка», № 180, 1971, стр. 3).

Научно-техническая революция — лишь один из аспектов более фундаментального исторического процесса социальных изменений, и в различных общественных системах протекает она по-разному с неодинаковыми последствиями. Однако научно-техническая революция — объективное явление и, несмотря на свои противоречия, детище творческого человеческого гения. Поэтому сама по себе она не должна вызывать ужаса. Но ее ход требует повышения гуманистической активности и гуманистического потенциала художественной литературы. И та часть литературы, которая усматривает в идущих ныне переменах только опасность для человека, обнаруживает историческую растерянность, ибо человек не может не быть включенным в новые условия собственного существования. Это — императив его современного общественного бытия.

Побочными последствиями идущих ныне исторических перемен становится распространение апокалиптических настроений, подтверждающих утрату рядом писателей чувства ориентированности в происходящем. Английский исследователь Тэннер, характеризуя некоторые американские романы, писал в «Лондон мэгэзин» (октябрь 1970 г.): «Берроуз рисует в своих произведениях мир во власти энтропии... Обобщенно говоря, ощущение, будто все «катится вниз», переданное в повести Сьюзен Соннтаг «Вещевой мешок смерти», обнаруживается в очень многих романах последнего времени... Растущий ужас перед неминуемостью распада всего, что есть на свете, есть лишь одно из выражений всеобщего страха перед «энтропией». Герой романа Стэнли Элкина «Головорез» говорит: «Мир движется к краху, мистер Создатель. Он неудержимо катится вниз, в бездну». Подобные высказывания не редкость, но они чрезвычайно субъективны и, подтверждая внутреннюю растерянность писателя, говорят об отсутствии у него контактов с живыми социальными силами истории.

Настроения эти отражают дезинтеграцию общественных связей, утрату ощущения цельности общественного устройства, стремление к разрыву не только с социумом, но и его традиция-

ми, моралью, нравственностью, с теми общественными идеалами, которые ранее оправдывали мотивы человеческих действий. Подобные умонастроения делают писателя беззащитным перед давлением того феномена, который также есть следствие происходящих изменений духовной структуры общественных систем, порождающих отмеченные Тэннером настроения. Речь идет о так называемой «массовой литературе» — феномен, с которым необходимо считаться, поскольку «массовая литература» выступает как инструмент манипулирования сознанием и средство амортизации общественной активности писателя, понижающее и сводящее на нет гуманистический пафос литературы. Западногерманский журнал «Кюрбискерн» (№ 1, 1972) очень доказательно писал по этому поводу: «Массовая литература», создавая вымышленную картину действительности и человеческих отношений, выдает ее за подлинную... Все явления действительности как бы становятся с ног на голову — своего рода «реализм наизнанку», а вредные последствия этого прежде всего выражаются в деморализации человеческого воображения». К сожалению, «массовая литература» производит не только такие произведения, как «Любовная история» Эрика Сигала — повесть сентиментальную и мелодраматичную, но она втягивает в свою сферу и крупных художников, например Джона Апдайка, сочинившего печально известную, нашумевшую книгу «Любовные пары». Она диктует свои клише и стереотипы, свою вульгарность и бесчеловечность и тем писателям, которые считали себя и заявляли о себе как о реформаторах искусства слова и обновителях традиций. «Проект революции для Нью-Йорка» Роб-Грийе или «Пассакалия» Робера Пэнже оказались поглощенными ее шаблонами. «Массовая литература» выдвигает в ранг литературных пророков некоторых весьма незначительных писателей, как это случилось с Гором Видалом после громадного коммерческого успеха его «Мэйры Брекенридж».

В целом «массовая литература» — одна из отраслей сформировавшейся в последние годы индустрии культуры, Левиафан, угрожающий искусству слова, стремящийся превратить его в разносчика угодных истэблишменту мифов или в средство праздного развлекательства, отучающего человека думать и понимать мир, в котором он существует.

Одной из форм капитуляции перед сложностями идущих ныне в мире социальных и научно-технических перемен стала литература и философия абсурда. Оказавшись наедине с реальностью так называемого «массового общества», литература, провозгласившая собственную автономию от духовных и демократических движений современности, очутилась в бесперспективном состоянии, исповедуя тотальный нигилизм и тотальную иронию. Характерно в этом отношении последнее произведение Сэмюэля Беккета — символическая повесть «Обезлюдиватель», содержащая мрачнейшую картину жизни двух сотен полностью обнаженных людей в некоем цилиндре. В его стенах есть ниши, из которых начинают-

ся туннели, но они ведут обратно в цилиндр. На вершине цилиндра есть нечто вроде каминного отверстия, из которого обитатели цилиндра надеются увидеть сияние звезд и солнца. Все это можно принять за аллегорическую картину современного мира. Но дело не только в этом. Обитатели цилиндра находят вождей, которые зовут их в туннели, суля свободу, но пошедшие за ними, возвратившись обратно, впадают в еще большее отчаяние. Обитатели цилиндра знают моменты коллективистского объединения, когда они выстраивают пирамиду для того, чтобы по сомкнувшимся телам кто-либо поднялся к камину и увидел свет. Но пирамида рассыпается, постепенно движение в цилиндре замирает, и в нем остаются одни отчаявшиеся, сидящие неподвижно. Мир плох, утверждает Беккет, но в нем нельзя ничего изменить и переделать. Что может извлечь искусство из этой фантасмагоричной притчи? Предостережение на будущее? Но у человечества есть будущее, оно созидает его сейчас, и крик исступленного отчаяния, чем является повесть Беккета, едва ли породит эхо в 70-е годы, когда в жизнь мира вошли новые конструктивные факторы, укрепляющие взаимопонимание между людьми, живущими в различных социальных системах. Сейчас куется надежда на то, что будущее, которое приуготовляет себе человечество, не покроет пепел всесжигающего пламени водородных бомб.

К весьма примечательным изменениям литературного процесса следует отнести и очевидный упадок неоавангардизма, который провозглашал себя искусством новой технотронной эры и профанировал идею и понятие революции, подменив его анархистским революционаризмом и бессмысленным отрицанием великих эстетических традиций мировой литературы. «Конкретная поэзия», использующая комбинации слов и типографских знаков для создания пространственных фигур на страницах книг и журналов, надоела так же, как и неоавангардистские романы, представляющие собой неорганизованный поток сознания их авторов, предельно невнятный, лишенный коммуникативности.

Левацкая спекуляция на святом понятии революции скомпрометировала себя, обнаружив полное расхождение с подлинной революционностью и ее научной теорией, с ее конструктивным, созидательным духом, смыслом и целями. Не оправдались и многочисленные предсказания о близящейся смерти литературы, которую, согласно взглядам некоторых лидеров неоавангарда, должно было заменить прямое политическое действие или, согласно теориям канадца Маклюэна, автора книг «Галактика Гутенберга» и «Познавая media», так называемые аудиовизуальные средства массовой коммуникации. Не выдержали испытания временем и суждения о том, что литературу художественную вытеснит документальная, или, как ее еще называют иначе, «литература магнитофонных лент» и «литература протокола». Попытки разрушить гносеологические основы художественного творчества также потерпели крах.

Меняется и общественная база неоавангардизма. Нельзя не согласиться с автором статьи, опубликованной во «Франкфуртер альгемайне цайтунг» (№ 137 от 16 июня 1972 г.), что так называемое толерантное общество, или «permissive society», являвшееся основой и поп-арта и неоавангарда, обретает ныне иные черты. «Сегодня «permissivenes» есть синоним промискуитета. Другие ассоциации, которые связаны с ним, зовутся: хиппизм, наркотики, публичная обнаженность, длинные волосы, бит, порнография, вульгарность языка, всевозможные протесты. «Permissivenes» стало бранным словом...»

Однако неоавангардизм надеется продлить свое существование, приспособив к своим нуждам первооснову литературы, ее первоматерию, то есть язык и слово. Характерно в этом отношении выступление одного из теоретиков левацко-неоавангардистского журнала «Тель кель» — Юлии Кристевой. Если отбросить ее архаические восхваления «всемирно-исторического» значения пресловутой «великой китайской культурной революции», то Кристева рисует следующую перспективу развития литературы: «Единственный язык, который представляется все более современным, это язык, эквивалентный языку «Поминок по Финнегану», с учетом более чем тридцатилетней дистанции. Иными словами: опыт литературного авангарда... призван стать не только лабораторией новой речи (и субъекта), осуществляющей таким образом мутацию, быть может, столь же значительную, что и та, которой был отмечен... переход от средних веков к Возрождению; опыт литературного авангарда отрицает речь застывшую или эклектически университетскую, вбирает в себя их знание, если не рассредоточивает его, и создает из него другое, никогда не существовавшее, мобильное и преобразующее. Таким образом, опыт литературного авангарда стимулирует и выделяет глубокие идеологические изменения, которые в настоящее время ищут адекватного политического выражения... Изучение современных идеологических потрясений идет через познание литературного «механизма» («Tel Quel», 1971, № 47, p. 27).

Но что практически означает эта программа? Немоту и действительную смерть литературы. Это тупик, из которого нет выхода, где нет ни воздуха, ни пространства для подлинного художественного творчества. Это та тенденция, с которой истинное искусство и особенно в наше время не может иметь ничего общего.

Несмотря на то что в современном литературном процессе существуют серьезные противоречия, нельзя не испытывать чувства уважения к демократической литературе наших дней, которая исследует серьезные конфликты современной цивилизации, в том числе и порожденные темпами и особенностями научно-технического прогресса. С достаточной широтой изображает эта литература мир человеческих чувств и помыслов, рожденных нашим временем. Борясь с объективными трудностями своего развития, вызванными сложностью исторических условий ее бытия, совре-

менная демократическая литература основой своего изображения делает человеческую личность, те реальные опасности, которые ей угрожают, и отыскивает в лабиринте современных конфликтов пути, способные вывести человека к достойным его формам жизни.

Демократическая литература с гуманистических позиций исследует в первую очередь реальное положение человека в конкретных общественных и исторических условиях. Она делает это порой в прямой жизнеподобной форме, порой в метафорической, прибегая к параболе, символике. Начиная от испанских реалистов — Анны Матуте, Хуана и Луиса Гойтисоло, включая Кобо Абэ, Кеппена, Мартина Вальзера, Беля, Арагона, Базена, Саррот, Паризе, Фриша, Сноу, Уэйна, Чивера, Майлера, Олби, Капоте и многих других,— литература нередко берет в качестве своего героя человека середины, рядового человека, элемент коммерческого или промышленного механизма, или существо, на которое воздействует психологическая атмосфера потребительского общества и бурная политическая обстановка современности.

Произведения, созданные в духе этой тенденции, порой отмечены высоким критицизмом, но его питает тревога за человека, за его будущее. Тревога эта ощущается, например, в таком камерном и не претендующем на масштабность произведении, как роман Натали Саррот «Слышите ли вы их?», где писательница средствами очень тонкого психологического анализа пытается проложить линию связи между старшим и младшим поколениями и показать, что многие сомнения и подозрения по отношению к молодежи не всегда обоснованны и что молодые имеют свое право на собственные идеи и собственный поиск идеалов.

Гуманистическая тревога за человека пронизывает очень жестко и бескомпромиссно написанный роман Гоффреде Паризе «Хозяин», где речь идет о добровольном подчинении человека чуждой ему воле и организации, подчинении, которое дает анонимному герою романа чувство счастья и покоя, поскольку он отказался от своей личности и деперсонализировался. Выдержанный в духе сатирического гротеска роман Паризе явился крупным художественным обобщением настроений 60-х годов.

Там, где герой оказывается способен к внутреннему сопротивлению, к защите собственной личности, деперсонализации не происходит, что подтверждает, например, роман западногерманского писателя Макса фон дер Грюна «Два письма Поспишилу». Герой этого романа, работающий на полностью автоматизированном предприятии, как и его коллеги, сам начинает чувствовать себя кнопкой, а не человеком. Это совершенно новое самоощущение рабочего человека, и Грюн описал его очень сильно. Но столкнувшись не с технической, а социальной системой, с ее теневыми сторонами, он перестает быть общественно инертным существом и делает важные шаги в своем духовном развитии, в обогащении своего общественного самосознания.

На важность сохранения и активизации духовной стороны личности обращает внимание американский писатель Джон Чивер в романе «Буллет Парк», рассказывающем о быте заурядного американского городка, жителей которого порабощает монотонность их существования, отсутствие широких духовных запросов, что толкает их на импульсивные, малообоснованные, порой опасные поступки.

Демократическая литература затрагивает важные общественные вопросы реального мира, и для нее решающей ценностью остается человек. Эти произведения переносят в наши дни те лучшие эстетические и этические ценности, которые родились в литературе 60-х годов, оказавшейся способной противостоять иллюзиям «общества массового потребления» и разрушавшей миф о нераздельности культурного и экономического развития в этом обществе.

В современных условиях пристальный интерес к личности, ее проблемам и конфликтам, ее драме и ее исканиям нельзя считать прерогативой какой-либо одной литературы. Социалистическое мировоззрение исходит из мысли о том, что главной ценностью общественного прогресса является личность, и если всякое общество выдвигает перед собой какую-то задачу, то для социалистического общества такой задачей является создание и воспитание целостной личности. Для того чтобы ее решить, необходимо изменить реальные условия бытия человека, с тем чтобы он мог развиваться вместе с обществом, меняться вместе с обществом, и линия его частного интереса, который он преследует в жизни как личность, смогла в основном и главном совпасть с линией общего интереса.

Внимание к проблемам личности соединяет гуманистическим поиском нашу литературу и демократически-реалистическую литературу мира. Соединение это, разумеется, происходит не в рамках конвергенции, которая начисто отсутствует в духовном и общественном бытии различных общественных систем. Литература социалистического реализма исследует новые конфликты, возникающие в ходе созидания нового общества, и рассматривает их в соотнесении с запросами и нуждами личности. В этом смысле наша литература решает вопросы, имеющие и общечеловеческое значение, и является союзником и соратником прогрессивной литературы мира, защищающей высокие эстетические ценности, обращенной к широкой демократической читательской аудитории.

Сам творческий метод советской литературы способствует тому, что литература наша успешно справляется с этой миссией. Социалистический реализм — направление мирового искусства, и суть его метода в том, что искусство наше рассматривает, исследует и отражает процессы и конфликты жизни в социалистической перспективе, которая есть объективная перспектива исторического развития нашего общества. Подобный подход к предмету изображения влечет за собой и эстетические особен-

ности нашего искусства. Деятельность художника, руководствующегося этим методом, пронизана духом исследования, анализа, способствующего тому, чтобы литература избегала и преодолевала все виды упрощенного восприятия и изображения живой истории, человеческих отношений, внутреннего мира человека.

Из современной советской литературы не ушли темы, которые были для нее актуальны в минувшее время, например тема социалистической революции, но они приобретают ныне интерпретацию, отвечающую духу времени и современному историческому опыту. Если левацко-экстремистские течения наших дней рассматривают революцию как мятеж, бунт, тотальный разрыв с культурой прошлого, то, например, Георгий Марков в романе «Сибирь», посвященном изображению развития революционных событий в Сибири и деятельности там русских революционеров, подчеркивал, опираясь на огромный документальный материал, что революция есть процесс созидательный. Для героев его романа не менее важной внутренней и объективной целью, чем свержение самодержавия, было последующее развитие и преобразование этой бывшей окраины Российской империи, создание в Сибири новых условий человеческого существования, внесение в ее жизнь высокой культуры и современной цивилизации. Этот процесс ныне идет с огромной интенсивностью и весьма позитивными результатами.

Не ушла из современной советской литературы и тема войны, поскольку она связана с самыми трагическими и великими событиями нашей отечественной истории. Трилогия Константина Симонова «Живые и мертвые» освещает эту тему не как батальную, а как человеческую, личностную. Писателя интересует моральное содержание подвига человека в ситуации войны и анализ тех причин, которые позволяли людям, оказавшимся в неестественных условиях, сохранить и приумножить внутреннюю содержательность своей личности, не озвереть, не стать носителями жестокости и не позволить подавить себя чувству насилия. В этом контексте весьма интересна повесть белорусского писателя Василя Быкова «Сотников», где анализируется пограничная ситуация, в которой оказываются его герои. Перед ними стоит проблема выбора: или сохранения существования ценой предательства, или сохранения человеческого достоинства ценой жизни. Надличные побуждения, которые понуждают Сотникова не отступить от своих внутренних устремлений, рассматриваются и изображаются писателем как его личностные побуждения, и в этом правда повести, основа ее художественной силы.

Очень большое внимание наша литература стала уделять исследованию природы самой человеческой натуры. Социализм порождает собственные конфликты, но он не знает многих противоречий, которые тревожат писателей-гуманистов, живущих в условиях «потребительского общества». Но все же нашу литературу волнует вопрос, резко поставленный еще Достоевским,—

является ли сам человек органическим носителем зла или нет? Эту проблематику разрабатывает киргизский писатель Чингиз Айтматов в повести «Белый пароход» и русский писатель Владимир Тендряков в повести «Перевертыши». У Айтматова мальчик, герой повести, столкнувшись с жестокостью и грубым равнодушием старших, разрушивших его представления о красоте и доброте мира, не выдерживает этого столкновения; герой повести Тендрякова — тоже подросток — вступает в схватку и борьбу со вспышкой жестокости у своего сверстника. Тендрякова равно интересует и носитель активного добра, и носитель активной жестокости. Откуда она возникает? Советская литература не разделяет ходовых представлений буржуазной философии о естественной агрессивности человека. Человек сам ответствен за собственные поступки и действия, и задача общества состоит в преодолении пассивного отношения личности к требованиям социальной морали, в воспитании в ней позитивных этических качеств. Это одна из важнейших целей социализма, имеющая общечеловеческое значение.

Сейчас человечество вступает в новую фазу своего общественного развития, характеризующуюся переходом к активному мирному сосуществованию различных социальных систем. Открываются новые возможности для диалога различных культур, для дискуссии по поводу ценности тех или иных идейно-эстетических систем, действующих в литературах современного, весьма многосложного мира. Трудно предрекать, какие очертания приобретет литература в новых исторических условиях. Но будущее за искусством, защищающим человека и вдохновляющимся высокими гуманистическими идеями.

2

Классическая русская литература

Д. С. Лихачев

СТИЛЬ КАК ПОВЕДЕНИЕ

(К вопросу о стиле произведений Ивана Грозного)

Всякое литературное произведение является общественным поступком. Литературное произведение, даже если оно ни с кем и ни с чем открыто не полемизирует, в той или иной степени с чем-то сходится, и уже тем самым меняет соотношение сил на литературной арене. Это изменение сил может совершаться в плане общественной или литературной борьбы, в плане борьбы направлений и стилей, индивидуальных в том числе. Вполне возможно поэтому всякое литературное творчество в его целом изучать как общественное поведение. В сущности, это и делалось, особенно в тех научных работах, в которых исследовались литературное движение и литературная борьба той или иной эпохи. Легко можно поэтому построить историю литературы как историю общественного поведения писателей, и эта история не будет совпадать с историей общественной мысли по литературным произведениям.

Меньше обращалось внимания на то обстоятельство, что и индивидуальный стиль писателя может рассматриваться как его поведение. Индивидуальный стиль как поведение писателя может быть понят в двух смыслах. Во-первых, в стиле может быть открыто поведенческое начало, стиль может рассматриваться как особого рода поведение писателя — «поведение в письме». Во-вторых, стиль может рассматриваться как отражение реального поведения человека, как нечто неотделимое от поведения писателя в жизни, как проявление единства его натуры.

В некоторых случаях, я утверждаю, такой подход необходим. Я постараюсь показать это на примере литературных произведений Ивана Грозного.

Произведения Грозного принадлежат эпохе, когда индивидуальность уже резко проявлялась у государственных деятелей, и в первую очередь у самого Грозного, а индивидуальный стиль писателей еще не был развит и проявлялся очень слабо [1]. Ис-

[1] *Д. С. Лихачев.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, стр. 203 и др.

ключение составляет стиль произведений Грозного. Чем это можно объяснить? В данной статье я постараюсь показать, что индивидуальный стиль произведений Грозного есть прежде всего отражение его индивидуального поведения, властно заявленной им его жизненной позиции.

*

Для Ивана Грозного было характерно притворное самоунижение, иногда связанное с лицедейством и переодеванием.

Вот несколько фактов.

Когда в 1571 г. крымские гонцы, прибывшие к Грозному после разгрома его войск под Москвой, потребовали у него дань, Грозный «нарядился в сермягу, бусырь да в шубу боранью, и бояря. И послам отказал: «видишь же меня в чем я? Так де меня царь (крымский хан.— *Д. Л.*) зделал! Все де мое царство выпленил и казну пожег, дати мне нечево царю!»» [2].

В другой раз, издеваясь над литовскими послами, царь надел литовскую шапку на своего шута и велел по-литовски преклонить колено. Когда шут не сумел это сделать, Грозный сам преклонил колено и воскликнул: «гойда, гойда!» [3].

В 1574 г., как указывают летописи, «произволил» царь Иван Васильевич и посадил царем на Москве Симеона Бекбулатовича и царским венцом его венчал, а сам назвался Иваном Московским, и вышел из Кремля, жил на Петровке; весь свой чин царский отдал Симеону, а сам «ездил просто», как боярин, в оглоблях, и, как приедет к царю Симеону, осаживается от царева места далеко, вместе с боярами.

До нас сохранился и текст его притворно униженной челобитной Симеону Бекбулатовичу от 30 октября 1575 г., в которой он просит разрешения «перебрать людишек» [4].

В своих сочинениях Грозный проявляет ту же склонность к «переодеваниям» и лицедейству. То он пишет от имени бояр, то придумывает себе шутовской литературный псевдоним — «Парфений Уродивый» [5] и постоянно меняет тон своих посланий: от пышного и велеречивого до издевательски подобострастного.

---

[2] «Пискаревский летописец» — в кн.: «Материалы по истории СССР», т. II. Документы по истории XV—XVII вв. М., 1955, стр. 80.

[3] *And. Theiner.* Vetera monumenta Poloniae et Lithuaniae, t. II. Romae, 1861, p. 755.

[4] «Послания Ивана Грозного». Подготовка текста Д. С. Лихачева и Я. С. Лурье. Перевод и комментарии Я. С. Лурье. Серия «Литературные памятники». М.— Л., 1951. Далее послания Ивана Грозного цит. по этому изданию.

[5] Подробнее об этом псевдониме в статье: *Д. С. Лихачев.* Канон и молитва Ангелу Грозному воеводе Парфения Уродивого (Ивана Грозного).— «Рукописное наследие древней Руси». По материалам Пушкинского Дома. Л., 1972, стр. 10—27.

Едва ли не наиболее характерной чертой стиля посланий Ивана Грозного является именно этот притворно смиренный тон и просторечные выражения в непосредственном соседстве с пышными и гордыми формулами, церковнославянизмами, учеными цитатами из отцов церкви.

Издеваясь над неродовитостью и незнатностью Стефана Батория и над его притязаниями, Грозный неожиданно принимает по отношению к нему униженный тон, пишет ему со «смирением» и заявляет, что подобно тому, как «Езекия писал Сенахериму: «се раб твой, господи Иезекея», тако же и к тебе к Стефану вещаю: «Се раб твой, господи, Иван! Се раб твой, господи, Иван! Се аз раб твой, господи Иван!». Уже ли есмя тебя утешил покорением?» [6].

Притворяясь смиренным, Грозный каждый раз перенимает особенности того рода писаний, которые характерны для того, чью роль он брался играть. Так, в своей уже упомянутой выше челобитной Симеону Бекбулатовичу Грозный употребляет все наиболее уничижительные самоназвания и выражения, принятые в челобитьях царю: «Государю великому князю Симеону Бекбулатовичу всея Руси Иванец Васильев со своими детишками с Иванцом и с Федорцом, челом бьют...»; «А показал бы ты государь милость»; «Окажи милость, государь, пожалуй нас!». Соответственно со стилем челобитных уменьшительно и уничижительно называется все, о чем просится в челобитной: «вотчинишки», «поместьишки», «хлебишко», «деньжонки», «рухлядишко». Характерно, что главное содержание челобитной — «просьба» Грозного разрешить ему совершить один из его самых жестоких актов: «перебрать людишек».

В еще большей мере самоуничижительный тон вкраплен в его гневное послание в Кирилло-Белозерский монастырь игумену Козме. Как известно, Грозный собирался или делал вид, что собирается, постричься в Кирилло-Белозерском монастыре. В своем послании игумену Козме он «играет» в чернеца («и мне мнится окаянному, яко исполу есмь чернец»), пародируя монашеское смирение. Послание начинается: «Увы мне грешному! горе мне окаянному! Ох мне скверному! Кто есмь аз на таковую высоту дерзати?» Он называет себя «окаянным», «псом смердящим», «грешным и скверным», «нечистым и скверным и душегубцем», причисляет себя к «убогим духом и нищим». Свое писание он определяет как «суесловие». Покаянный и смиренный тон перемежается с яростными, высокомерными и торжественными обличениями монастырских нравов.

Свою игру в смирение Грозный никогда не затягивал. Ему важен был контраст с его реальным положением неограниченного властителя. Притворяясь скромным и униженным, он тем са-

---

[6] «Послание Стефану Баторию от 1 октября 1571 г. найдено и опубликовано Даниелем Во».— «Археографический ежегодник за 1971 г.». М., 1972, стр. 357—361.

мым издевался над своей жертвой. Он любил неожиданный гнев, неожиданные, внезапные казни и убийства [7].

Естественно, что на основе этой позиции царя и подданного, безграничного монарха и униженного просителя, грешного инока и духовного наставника — для посланий Грозного характерно чередование церковнославянского языка и разговорного просторечия, иногда переходящего в простую брань.

В своей очень интересной статье «Заметки о языке посланий Ивана Грозного» С. О. Шмидт отмечает: «Иван Грозный отличался редким чутьем языка, и литературный стиль его, и словарь во многом зависели от адресата и характера составляемого послания: так, в первой части Послания в Кирилло-Белозерский монастырь и в краткой редакции Первого послания Курбскому особенно много церковнославянских слов, в письме к Грязному — обилие простонародных выражений, а в посланиях в Польшу постоянно встречаются полонизмы и слова, более всего употребительные в западных областях Российского государства. Знаток приказного делопроизводства, Грозный великолепно умел подражать формам различных документов, восприняв элементы художественности, имевшиеся в деловой письменности» [8].

Статья С. О. Шмидта заключает и некоторое объяснение этой «подражательности» языка и стиля Грозного. С. О. Шмидт пишет: «Из деловой переписки и постановлений, принимаемых в ответ на челобитья, Грозный усвоил, видимо, и распространенную тогда манеру ответов на письма. В начале обычно излагалось содержание документа или части документа, на который составлялся ответ или по которому принималось решение. Изложение должно было быть кратким, по возможности близким к тексту, иногда дословно близким... Обычаем повторения в ответных документах отдельных слов или выражений адресата можно объяснять и наличие в некоторых сочинениях Грозного иностранных слов, в частности наличие полонизмов и западнорусизмов в посланиях в Польско-Литовское государство, особенно в послании Стефану Баторию» [9].

Наблюдение это чрезвычайно интересно и частично объясняет то разнообразие в языке и стиле посланий Ивана Грозного, которое неоднократно отмечалось исследователями его языка. Однако частичное объяснение это не отменяет другого: зависимости стиля Грозного от его поведения, обусловленных, в частности, актерством Грозного. На это также отчасти обратил внимание С. О. Шмидт, отметивший воздействие фольклора на язык Грозного: «Сохранились свидетельства об участии Ивана Грозного в на-

---

[7] См. об этом: *С. Б. Веселовский.* Синодик опальных царя Ивана Грозного как исторический источник.— «Проблемы источниковедения». Сб. III. М.— Л., 1940.

[8] «Труды Отдела древнерусской литературы», т. XIV. М.— Л., 1958, стр. 264—265.

[9] Там же, стр. 258—259.

родных обрядовых игрищах, о любви его к народным сказкам и песням, о бытовании фольклорных жанров при его дворе... Быть может, под воздействием народных театральных представлений и религиозных празднеств у Грозного и выработалась характерная для него склонность к театральным эффектам»[10].

Источники неоднократно говорят о том, что Грозный «деятельно бранился»[11]. Брань, включаемая им в его сочинения, была простым перенесением в литературу его поведения в жизни. Характерно, как это часто бывает, брань его трафаретна, бранные выражения у него часто повторяются.

На основании одного только Первого послания Грозного Курбскому можно составить довольно полный список его излюбленных ругательств: «батожник», «бедник», «бес», «бесовский», «бесовское злохитрие», «бешеная собака», «злобное умышление», «злобесовские советники», «злобесное хотение», «злобесовский», «злобесный разум», «окаянный», «паче кала смердяй», «пес», «пес смердящий», «прокаженный», «псово лаяние», «собака», «собацкий», «собацкое умышление», «собацкое собрание», «совесть прокаженная» и пр. Многие из этих выражений встречаются и в других посланиях Грозного: например, в его послании в Кирилло-Белозерский монастырь: «окаянный», «скверный», «пес смердящий», «пес злобесный», «бес», но есть и «дополнительные»: «упырь», «дурак».

В целом надо сказать, что ругательства составляют в языке Грозного наиболее устойчивую и характерную для его языка лексическую группу[12].

Неожиданный набор ругательств мы находим только в его послании Полубенскому. После полного своего царского титула Грозный сообщает, кому он направляет свое послание: «нашего княжества Литовского дворянину думному и князю Олександру Ивановичу Полубенскому: дуде, пищали, самаре, разладе, нефирю (то все дудино племя!)». Перед нами в данном случае брань импровизированная. Полубенский «обзывается» всевозможными музыкальными инструментами («дудино племя»), очевидно применявшимися скоморохами. Употребление небранных слов в качестве бранных сравнений обычно имеет неустойчивый характер и несет обиду в самом образе, а не в слове.

Как у многих эмоциональных писателей, стиль Грозного сохранял следы устного мышления. Он писал, как говорил. Возможно, он диктовал свои послания. Отсюда не только следы устной речи в его писаниях, но и характерное для устной речи

[10] Там же, стр. 260—261.

[11] *Р. Г. Скрынников*. Начало опричнины. Л., 1966, стр. 188. Летопись упоминает, что Грозный писал к шведскому королю Эрику XIV «многие бранные и подсмеятельные слова на укоризну его безумию». Иван Тимофеев в своем «Временнике» говорит, что Грозный был «к ярости удобь подвижен».

[12] См. о бранных выражениях Грозного очень интересные наблюдения в уже цитированной нами статье С. О. Шмидта, стр. 261—264.

многословие, частые повторения мыслей и выражений, отступления и неожиданные переходы от одной темы к другой, вопросы и восклицания, постоянные обращения к читателю как к слушателю. Он держит читателя «на коротком приводе» и то обращается к нему, как к равному, или даже к высшему, а то стремится подавить его своей эрудицией, своим высоким положением, своей родовитостью, своим могуществом и т. д.

Грозный ведет себя в своих посланиях совершенно так, как в жизни. В нем не столько сказывается манера писать, сколько манера себя держать с собеседником. За его писаниями всегда стоит реальность: реальная власть, реальная жестокость, реальная насмешка. Он не только пишет, но действует: способен привести в исполнение свои угрозы, сменить гнев на милость или милость на гнев.

Его послания гипнотизируют читателя всеми этими своими сторонами, и многословие их не столько простая болтливость, сколько прием, которым он завораживает и заколдовывает читателя, эмоционально на него воздействует, угнетает или расслабляет. Он мучитель в жизни и в своих писаниях, так же как актер, с элементами древнерусского скоморошества.

В своих посланиях Грозный постоянно играет какую-либо роль. От этого стиль его посланий очень разнообразен.

Как известно, Грозный любил вступать в устные диспуты: в диспуты о вере или по дипломатическим вопросам, с равными себе или со своими жертвами. Он стремился обосновывать свои поступки, убеждать и издеваться, торжествовать в спорах. Устные приемы споров Грозный переносил и в свои произведения.

К числу излюбленных приемов Грозного-спорщика следует причислить постоянные иронические вопросы, с которыми он обращался к своим противникам. «Ино, се ли храбрость, еже служба ставити в опалу?» (Первое послание Курбскому), «Се ли убо пресветлая победа и одоление преславно?» (там же), «али ты чаял, что таково ж в Крыму, как у меня стоячи за кушаньем шутити?» (Послание Василию Грязному) и т. д.

Некоторые из речей царя, занесенные в летопись, сохраняют те же характерные для Грозного иронические вопросы: «А вы, Захарьины, чего испужалися? Али чаете, бояре вас пощадят? Вы от бояр первыя мертвецы будете!» [13]; «И яз с вами говорити много не могу, а вы свои души забыли, а нам и нашим детям служити не хочете... и коли мы вам ненадобны и то на ваших душах...» [14] и пр.

Тональность многих из посланий Грозного может быть правильно понята только в связи с определенной ситуацией, в которой находились оба корреспондента. Так, например, Послание Грозного Грязному как бы продолжает тот шутливый тон, кото-

---

[13] «Полное собрание русских летописей», т. XIII, ч. II. СПб., 1906, стр. 525.
[14] Там же.

рый был принят между ними на пирушках; однако новая, совсем не подходящая для шуток ситуация, в которой находился Грязной (он был в плену у крымцев и молил Грозного выкупить его), бросает зловещий свет на шутки Грозного. Грозный шутит, отказывая Грязному!

Ирония в самых различных ее формах типична не только для литературного творчества Грозного, но и для его поведения в жизни. Когда, например, Никита Казаринов Голохвастов постригся с сыном в монахи, а затем принял схиму («ангельский чин»), Грозный казнил его, сказав, по словам Андрея Курбского: «Он... ангел: подобает ему на небо взлетети» [15].

Диктуя или как бы записывая свою устную речь, Грозный очень конкретно представлял себе своего противника. Поэтому в его посланиях присутствует скрытый диалог. Он как бы повторяет вслед за своим противником его аргументы, а затем их разбивает и торжествует победу, иронизируя, насмехаясь или отмечая, что аргументация противника и сам противник достойны только смеха: «тем же убо смеху подлежит сие» (Первое послание Курбскому), «и аще убо, подобно тебе, хто смеху быти глаголет, еже попу повиноватися?» (там же), «а что писал еси о брате своем Ирике короле, будто нам его для было с тобою война начати, и то смеху подобно» (Второе послание шведскому королю Иоганну III); «Оле смеха достойно житие наше!» (Послание в Кирилло-Белозерский монастырь), «Сего ради смеху бываем и поганым» (там же) и т. д.

Высмеять означало для Грозного уничтожить противника духовно. Вот почему в его сочинениях так часто противник опровергается тем, что его положение объявляется смешным.

В своих скрытых диалогах Грозный показывает высокую степень актерского мастерства. Он не только ясно передает все возражения противника, но и переселяется как бы в его положение, учитывает его характер. Разумеется, он упрощает и превращает в гротеск аргументы противника, но при этом остается все же в пределах возможного, вероятного. Этот скрытый диалог есть и в посланиях к Курбскому, и в послании к Грязному, и в послании Полубенскому и во многих других случаях.

Возражения противника скрыты в форме вопросов, которые Грозный задает как бы от лица своего противника. Особенно характерно в этом отношении Второе послание Грозного к Курбскому. Аргументация Курбского, выдвинутая им в его послании к Грозному, развивается и расширяется Грозным в форме вопросов, которые трудно назвать «риторическими» — настолько они связаны с личностью и психологией его противника. «Писал еси, что яз разтлен разумом, яко ж ни в языцех имянуемо, и я таки тебя судию и поставлю с собою: вы ли разтленны, или яз? Что яз хотел вами владети, а вы не хотели под моею властию быти, и яз

---

[15] «Русская историческая библиотека», т. XXXI. СПб., 1914, стр. 308.

за то на вас опалялся? Или вы разтленны, что не токмо похотесте повинны мне быти и послушны, но и мною владесте, и всю власть с мене снясте, и сами государилися, как хотели, а с меня есте государство сняли: словом яз был государь, а делом ничего не владел!» Далее следует описание жалкого положения Грозного под опекою бояр. Он пишет о всем, что причинили ему бояре, в частности о том, как его разлучили с молодой женой, и тут же предлагает смелое возражение от лица своих противников: будто бы он изменял своей жене. Он оправдывается своей человеческой природой и переходит в контрнападение, напоминая Курбскому какую-то компрометирующую его историю со стрелецкой женой: «А с женою вы меня про что разлучили? Только бы у меня не отняли юницы моея, ино бы Кроновы жертвы не было. А будет молвишь, что яз о том не терпел и чистоты не сохранил,— ино вси есмя человецы. Ты чево для понял стрелецкую жену?»

Спор с Курбским переходит в воспоминание старых обид, в обличение его поведения и в хвастовство своими победами в Литве, заставившими Курбского бежать от него еще дальше: «И где еси хотел успокоен быти от всех твоих трудов, в Волмере, и тут на покой твой бог нас принес; а мы тут, з божиею волею сугнали, и ты тогда дальноконее поехал». В приведенном пассаже замечательно это выражение «на покой твой бог нас принес»: оно как бы повторяет с досадой сказанное выражение Курбского, разве что Курбский мог сказать «черт» вместо «бог».

Итак, в посланиях Грозного мы встречаемся с замечательной способностью Грозного к художественному перевоплощению, к умению менять стиль изложения, подделываясь под избранную им позицию (униженного челобитчика, смиренного черноризца, обиженного царя), принимать обличие вымышленного автора — Парфения Уродивого, или живо представлять себе своего противника, писать от имени бояр. Поразительна и его способность к скрытому диалогу, при котором воображаемые возражения противника маскируются задаваемыми себе вопросами, переизлагаемыми аргументами.

Ничего даже отдаленно похожего мы не находим во всей древней русской литературе. Древняя русская литература не знает стилизации. Подражания сводились только к заимствованиям и повторениям своего источника [16]. О том, насколько несовершенными были попытки воспроизвести характер своего источника, можно судить по подложной переписке Грозного с турецким султаном [17].

---

[16] *Д. С. Лихачев.* Niestylizacyjne násladownictwo w literaturze staroruskiej.— «Zagadnienia rodzajów literackich». Łódz, 1965, t. 8, zesz. I, str. 19—40.

[17] *М. Д. Каган.* Легендарная переписка Ивана IV с турецким султаном как литературный памятник первой четверти XVII в.— «Труды Отдела древнерусской литературы». М.— Л., 1957, стр. 247—272. Переписка носит бранный характер, но при этом стиль письма Грозного не отличается от стиля письма турецкого султана.

Чем же объяснить в таком случае подражательные способности Грозного как писателя? Все дело, как мне представляется, в том, что сочинения Грозного были органической частью его поведения. Он «вел себя» в своих посланиях совершенно так же, как в жизни, писал так, как говорил, обращался в посланиях к своим противникам так, будто бы они были непосредственно перед ним, в своих сочинениях с удивительной непосредственностью высказывая свой характер, свои способности к изображению и преображению в то лицо, от имени которого он писал, свою склонность дразнить и передразнивать, издеваться и насмехаться.

Резко выраженные особенности стиля Грозного, его эмоциональность и возбудимость, резкие переходы от пышной церковнославянской речи к грубому просторечию идут не столько от усвоенной им литературной школы, литературной традиции [18], сколько от его характера и являются частью его поведения.

[18] Литературные традиции в стиле произведений Ивана Грозного требуют особого рассмотрения и выявления.

Ф. Я. Прийма

ГОЛОСА, ВТОРЯЩИЕ ПЛАЧУ ЯРОСЛАВНЫ

Помимо знаменитого плача Ярославны, хорошо известного со школьных лет каждому, в бессмертной поэме об Игоревом походе есть два других женских плача, не получивших столь широкой популярности и не вызвавших сколько-нибудь устойчивого интереса среди исследователей: это оплакивание убитых в 1185 г. на Каяле русских воинов их женами и описание гибели юного князя Ростислава и плача над ним его матери. Между тем эти как бы вторящие плачу Ярославны голоса древней поэмы любопытны и сами по себе, как редкостные образчики древнерусской обрядовой лирики, и своими стилеобразующими функциями — ведь будучи образованиями лирическими, они органически вливаются в поток эпического повествования. Анализу содержания и лексико-стилистических особенностей плача «русских жен» и плача матери юного Ростислава и посвящено настоящее сообщение.

1

«Жены рускиа въсплакашась, аркучи: «Уже намъ своих милыхъ ладъ ни мыслию смыслити, ни думою сдумати, ни очима съглядати, а злата и сребра ни мало того потрепати» [1].

Этими словами автор древней поэмы не просто предваряет, но и дополняет гениальный плач Ярославны. Плачет не одна она, плачут «русские жены», и это создает картину всеобщей, народной скорби.

В приведенном фрагменте довольно явственно проступает авторская установка на «украшенное», поэтическое слово. Она обращает на себя внимание главным образом во втором речении, где налицо синтаксическая симметрия с зародышевой рифмой (*смыслити, сдумати, съглядати и потрепати*) и три тавтологических оборота, из которых первые два образованы сочетанием существительного в творительном падеже с однокоренным глаголом (*ни мыслию смыслити, ни думою сдумати*), а третий — сочетанием существительного в творительном падеже с глаголом не однокоренным, но близким по значению (*ни очима съглядати*).

Если в первых двух тавтологизмах существительное в творительном падеже указывает на *способ* действия (ср. *бегом бежать, хо-*

[1] «Героическая песнь о походе на половцев удельного князя Новгород-Северского, писанная старинным русским языком в исходе XII столетия». М., 1800, стр. 20. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

дуном ходить, *ревом реветь*, *поедом есть*, *битком набить* и т. п.), то в выражении *очима съглядати* существительное указывает на *орудие* действия (ср. *метлой мести*, *сверлом сверлить*, *косой косить* и т. п.).

В русском языке нового времени как первый, так и второй тип тавтологических оборотов получил широкое распространение. В какой однако мере язык поэмы об Игоревом походе и встречающиеся в ней тавтологизмы соответствуют нормам древнерусского языка? Вопрос этот неоднократно обсуждался исследователями древнего памятника. Повышенную активность проявляли в названных обсуждениях и отечественные «скептики». Один из них, И. Беликов, еще в 1834 г. писал: «Нам кажется, что слог песни Игоревой далек от выражения, какое видим мы в нашей древней вивлиофике; ... нам сдается, что он больше подходит к слогу наших сказок. ... Даже есть как будто и поговорки из сказок, например: *ни мыслию смыслити*, *ни думою сдумати*, *ни очима сглядати*. Откуда такое сходство с нашими сказками, которые у нас не могут быть отнесены к столь глубокой древности, к какой относят «Слово о полку Игореве»?» [2].

Тавтологизмы *думою сдумати* и *мыслию смыслити* в их различных модификациях действительно бытовали в русском фольклоре нового времени.

Не смел я думушкой подумати,
Не смел-то я мыслями помыслити,—

эти стихи входили в народную песню, записанную в Олонецкой губернии в 1873 г. Е. В. Барсовым [3].

И тем не менее обороты эти в современном русском языке хождения не получили. Они могут встретиться теперь исключительно в фольклористических записях как формы реликтные.

Несколько по-иному сложилась судьба тавтологизмов *думу думати* и *мысли мыслити*, где существительное стоит не в творительном, а в винительном падеже. Оборот *думу думати* живет полной жизнью и в настоящее время, хотя его распространение ограничивается преимущественно сферой поэзии. Оборот *мысли мыслити*, по-видимому, обречен на полное исчезновение, в настоящее время он встречается изредка лишь в старинных народных песнях [4]. Любопытно, что в сербскохорватском языке сочетание существительного *мысль* (*мисао*) в винительном падеже с однокоренным глаголом (*мислити*) занимает более прочные позиции,

[2] *И. Беликов*. Некоторые исследования «Слова о полку Игореве».— «Ученые записки имп. Московского университета», 1834, часть пятая, стр. 307—308.

[3] *Е. В. Барсов*. Памятники народного творчества в Олонецкой губернии. СПб., 1873, стр. 30.

[4] См.: «Чердынская свадьба». Составил А. Зырянов. Пермь, 1969, стр. 13 («Скоро мысли перемыслили»).

чем в языке русском, и встречается там в самых различных вариантах.

Стаде соко мисли размишльати
...Све мислио, на jедно смислио [5].

Она мисли мисли свакоjаке.
Кар., II, 18

Мисли мисли, све на jедно смисли.
Кар., II, 431

Она стала, пак мисли размишльа.
Кар., III, 47

Несмотря, однако, на довольно широкое распространение тавтологизма *мысли мислити* в сербскохорватском языке, частотность его употребления и там постепенно идет на убыль, ограничиваясь в настоящее время главным образом сферой народно-поэтического творчества. Мы вправе, таким образом, сказать, что рассмотренные выше тавтологизмы «Слова о полку Игореве» стоят гораздо ближе к языковым нормам древности, чем нового времени. Еще более убедительное подтверждение этой мысли дает история тавтологического оборота «*очима съглядати*».

В словарях современного русского языка оборот этот отсутствует; он устарел, причем устарел не по смыслу и не по типу (ср., например, современные фразеологизмы *глазами глядеть*, *глазами увидеть* и т. п.), а лексически. Выдающемуся лексикографу и знатоку древнерусской письменности И. И. Срезневскому был известен единственный памятник, где встречается оборот *очима съглядати* — это «Слово о полку Игореве» [6]. Но у нас нет, однако, ни малейших сомнений в том, что тавтологизм *очима съглядати* широко применялся если не в письменности, то по крайней мере в разговорной и народно-поэтической речи древних «русичей», поскольку возникновение этого оборота относится к периоду общеславянского единства. В последнем убеждает нас наличие тавтологизма *очима* (*очицами*) *сагледати* в сербскохорватской письменности и народной поэзии.

Перечисляя различные значения глагола *sagledati* (увидеть, посмотреть, наблюдать, разглядывать, созерцать и т. п.), авторы капитального академического словаря сербскохорватского языка, издающегося в Загребе, делают ценное замечание о том, что до XVI в. начертание этого глагола было почти тождественно начертанию древнерусского глагола *съглядати*, а именно: *sъgledati*. Словарь отмечает далее наличие (в народных песнях) тавтологического словосочетания «*очима согледати что*» («Pleonastička

---

[5] *Вук Ст. Караџић.* Српске народне пjесме, књ. 1. Београд, 1958, стр. 339. Ниже ссылки на это издание (т. I—IV, 1958—1964) приведены в тексте.
[6] *И. И. Срезневский.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам, т. III. СПб., 1903, стр. 689.

je sveza (u pjesmama) očima sagledati što»)[7]. Важно напомнить, что фразеологизм *očima sagledati* в сербскохорватском языке нередко находится в контексте, весьма родственном констексту плача русских жен в поэме об Игоревом походе.

Обстоятельную характеристику слова *зглёдати* (*сагледати*) дает академический словарь сербскохорватского языка, издающийся в Белграде. Одно из шести значений слова *згледати* объяснено авторами этого словаря следующим образом: *водити льубав*, т. е. питать чувство любви к кому-либо[8].

Следует сказать несколько слов также и о сербскохорватском глаголе *загледати*, родственном этимологически и по значению глаголу *згледати* (*сагледати*). «Јер је Мурта пашу загледала Кудгоћ ходи, на срцу га носи». Этим и другими примерами из народных песен иллюстрирует названный белградский словарь значение глагола *загледати*, предварив эти примеры следующим истолкованием: «*загледати* — почети волети, заволети, зальубити се у некога», т. е. начать любить, полюбить, влюбиться в кого либо[9].

Суммируя приведенные выше данные, мы приходим к выводу, что сербско-хорватский тавтологизм *сагледати* (*згледати*) *очима* (*очицами*) употребляется чаще всего в значении «окинуть любовным взглядом». Поскольку словосочетание *сагледати очима* встречается почти исключительно в произведениях народной поэзии, проиллюстрируем для наглядности его поэтическое значение цитатой из одной хорватской «бугарштицы», где он встречается. Цитируемая ниже песня любопытна также тем, что она была записана Юрием Бараковичем (1548—1628) еще в конце XVI в.

У крепостных стен Задара, над которыми летает окровавленный ворон, зловещая птица, старая Маргарита причитает над ушедшими на восток и пропавшими без вести братом и сыном. Белая вила гор спускается к Маргарите и, сочувствуя горю старухи, сообщает ей полуправду-полуложь. «Твоего брата,— говорит вила,— в далеком краю полюбила и напоила водой забвенья красавица-гречанка, и он больше не вернется домой». Примерно такая же участь, по словам вилы, постигла в Приморском краю и сына Маргариты.

Jer kada mi on dojde u primorj valovito,
Na njega se namiri lipa Cvite primorkinja,
na to mlade dite;
Na njega se namiri lipa Cvite primorkinja.
Ona venac vijaše od primoga vilovita,
mlada primorkinja;

[7] «Rječnik hrvatskogà ili srpskoga jezika. Na svijet izdaje Yugoslavenska Akademia Znanosti i Umjetnosti». D. XIV. Zagreb, 1953, str. 467—468. Далее стр. указываются в тексте.
[8] «Речник српскохрватског књижевног и народног језика», т. VI. Београд, Српска Академија наука и уметности, 1969, стр. 699.
[9] Там же, т. V. Београд, 1968, стр. 622.

Ona venac vijaše od primoga vilovita.
Ondi miseoni bihu očicami sagledali
mladi i gizdavi;
Ondi mikse oni bihu očicami sagledali,
Očicami sagledali a srdašci saljubili,
mladi i gizdavi;
Očicami sagledali a srdašci saljubili.
Biše mi ga lipa Cvite onim vencem okrunila,
ono mlado dite;
Biše migalipa Cvite onim vencem okrunila
Da se nigdar nikadare k tebi majci ne zavrati,
starice nebogo [10].

В переводе И. Н. Голенищева-Кутузова процитированный отрывок выглядит так:

И пришел он в край приморский, где прибрежье волны моют,
Он красавицу приметил, Цвиту, девушку Приморья,
Юноша прекрасный.
Он красавицу приметил, Цвиту, девушку Приморья.
Из цветов она волшебных заклятый венок свивала,
Девушка Приморья.
Из цветов она волшебных заклятый венок свивала,
Взоры быстрые скрестились, и друг друга полюбили,
Юноша и Цвита.
Взоры быстрые скрестились, и друг друга полюбили.
Повстречалися очами, их сердца соединились,
Юноша и Цвита.
Повстречалися очами, их сердца соединились.
И его венком венчала Цвита, девушка Приморья,
Храброго юнака.
И его венком венчала Цвита, девушка Приморья,
Чтоб к тебе он не вернулся, чтоб тебя забыл навеки,
Бедная старуха [11].

В переводе строки «Онди ми се они биху очицами сагледали» И. Н. Голенищеву-Кутузову, на наш взгляд, удалось найти удачный поэтический эквивалент: «Взоры быстрые скрестились» (во втором случае переводчик заменяет его вариантом: «Повстречалися очами»). Действительно: «очицами се сагледали» — это не просто «увидели друг друга» (увидеть может и зверь), а нечто большее: «устремили взоры друг на друга». В глаголе *«сагледати»* в данном случае регистрируется не только момент ви́дения, но и положительная оценка увиденного.

[10] Цит. по: *Petar Zoranić.* «Planine». Juraj Baraković «Vila slovinka». Seria: «Pet stoljeća Hrvatske knjizevnosti», knjiga 8. Zagreb, 1964, str. 337.
[11] «Поэты Далмации эпохи Возрождения XV—XVI веков». Перевод с латинского, сербохорватского и итальянского. М., ГИХЛ, 1959, стр. 219—220.

Полагаем, что названным специфическим смыслом обладает также и выражение «*ни очима съглядати*» в поэме об Игоревом походе. Публикуя ее в 1800 г., А. И. Мусин-Пушкин и его друзья перевели это выражение словами: «ни глазами их увидеть» (стр. 20). Именно этот перевод служил иногда опорой, а чаще всего и эталоном для всех последующих переводчиков «Слова о полку Игореве». А между тем в оригинальном тексте не просто сообщается о том, что русским женам не суждено больше увидеть их «милых лад», но и подчеркивается восхищенная оценка воображаемого предмета их ви́дения. Преодолевая установившуюся традицию, фразеологизм «ни очима съглядати», на наш взгляд, нужно переводить приблизительно следующими словами: «ни ласковых взоров на них не кинуть».

Последний синтаксический отрезок в плаче русских жен («а злата и сребра ни мало того потрепати») особенно труден для осмысления. Попытки некоторых комментаторов отождествить содержащееся в плаче слово *потрепати* с современным глаголом *потрепать* были явно неудачными, это отождествление не давало осмысленного чтения. Столь же безуспешными следует признать и многочисленные попытки уподобить *потрепати* древней поэмы глаголам *побряцать*, *позвенеть*, *осязать*, *потрогать* и т. п. Попытки эти не имели под собой никакой лингвистической основы и были продиктованы лишь интуицией комментаторов. Все это заставляет отнестись с особым вниманием к гипотезе, высказанной почти сто лет тому назад Вс. Миллером. Он полагал, что слово *потрепати* в Игоревой поэме — это испорченный переписчиком старославянский глагол *тръпати, потръпати* (*потрьпати*), существующий и по сей день в сербско-хорватском языке в значении *accumulare, нагромождать*, *накапливать*.

Следуя логике рассуждений ученого, загадочное словосочетание можно было перевести именно так: «а злата и серебра того немало скопить». Подобного рода перевод Вс. Миллеру показался, по-видимому, мало вразумительным, и он предложил следующее чтение трудного текста: «Уже не накапливать нам, не нагромождать (как прежде) золота и серебра» [12]. Нетрудно убедиться в том, что ученый несколько вольно интерпретировал «букву» подлинника. Но только ли «букву»? Плач русских жен в чтении Вс. Миллера не гармонировал с жанром плача. Вряд ли жены, скорбя о погибших и уведенных в плен сыновьях и мужьях, могли жалеть одновременно и об «утраченном» злате-серебре. Однако в попытке Вс. Миллера было здоровое начало, и неудивительно поэтому, что оно было подхвачено В. Н. Перетцем. Он попытался при этом освободиться (и довольно удачно, на наш взгляд) от комментаторского произвола своего предшественника. В. Н. Перетц перевел этот трудный текст так: «а золота і срібла чимало того повитрачати (себ-то на выкуп, коли мужі й заціліли, залишили-

---

[12] *Вс. Миллер*. Взгляд на «Слово о полку Игореве». М., 1877, стр. 213.

ся живі)» («А золота и серебра того немало израсходовать, выставить, т. е. на выкуп мужей, оставшихся в живых после битвы»)[13].

Начертание «ни мало» ученый читал как «немало» (укр. «чимало»), употребленное в том же значении, в каком встречается оно в памятниках древнерусской письменности[14].

Заметим, кстати, что в сербскохорватском языке и фольклоре глагол *трепати*, *потрепати* нередко входит в сочетание с существительными, являющимися синонимами понятия «злато-серебро». В качестве примера можно привести сербскую народную песню «Зидање Раванице» («Построение Раваницы»), в которой царица Милица, упрекая своего супруга Лазаря в эгоистическом накоплении богатств, ставит ему в пример его предшественников по престолу, щедро строивших необходимые для общего блага «задружбины»:

Што бијаху Немањићи стари,
Цароваше, па и преминуше,
Не трпаше на гомиле благо[15],
Но градише с њиме задужбине.
. . . .
Ти остаде у столу њиноме
И потрпа на гомиле благо,
А не гради нигђе задужбине.

Кар., II, 195

Приведенный пример — далеко не единственный в этом роде. Можно, таким образом, полагать, что глагол *трпати*, *потрпати* в сочетании с существительным типа «злато-серебро» уже в период общеславянского единства породил одну или даже несколько устойчивых фольклорных формул, которые в качестве пережиточных форм продолжали существовать и в древнерусской устной поэзии XII в., хотя в обиходной речи и исчезли к этому времени из употребления.

В современных комментариях и переводах древней поэмы об Игоревом походе при истолковании слова *потрепати* обращаться к данным сербскохорватского языка не принято. Между тем предпринятое в свое время обращение к этим данным Вс. Миллера, усовершенствованное впоследствии В. Н. Перетцем, и на сегодняшний день дает единственную возможность прокомментировать и перевести плач русских жен, опираясь на его первопечатный текст и не разрушая его эмоциональной целостности, его смысловой и стилистической завершенности.

---

[13] *В. Перетц*. Слово о полку Ігоревім. Київ, стр. 227.
[14] Ср.: «Мьстислав же... немало мужьства показа...» (1174 г.).— «Полное собрание русских летописей», т. II («Ипатьевская летопись»). М., 1962, стр. 577.
[15] *Не трпаше на гомиле благо* — не накапливали горы добра.

Как видно из вышесказанного, лексическая и стилистическая природа плача «русских жен» в целом обнаруживает свою устнопоэтическую основу и свое древнее, восходящее к эпохе общеславянского единства происхождение.

2

«Не тако ли, рече, рѣка Стугна худу струю имея, пожръши чужи ручьи, и стругы ростре на кусту? Уношу князю Ростиславу затвори Днѣпрь темнѣ березѣ. Плачется мати Ростиславля по уноши князи Ростиславѣ. Уныша цвѣты жалобою, и древо с тугою к земли прѣклонило...» (стр. 42—43).

Первые три фразы этого отрывка произносит князь Игорь, бежавший из половецкого плена, и следуют они сразу же за похвалой, которую воздает ликующий князь гостеприимному Донцу.

Мы воспроизвели отрывок в том виде, в каком он был опубликован в первом издании памятника. И предложенная в нем разбивка отрывка на фразы и слова и опубликованный там его перевод вызвали у последующих комментаторов ряд недоуменных вопросов. В частности, едва ли не с момента первого издания памятника оспаривалась комментаторами и правомерность появления в начале отрывка частицы «ли» («Не тако ли, рече, река Стугна» и т. д.).[16] Между тем ни в ее устранении, ни в замене другими частицами (*ти*, *то*, *ведь* и т. п.), на наш взгляд, нет никакой необходимости. Частица *ли*, как это видно уже из «Материалов для словаря древнерусского языка» И. И. Срезневского (т. II, СПб., 1902, стр. 19), могла употребляться не только в вопросительном, но и в усилительном значении, в частности в значении *же*. Многозначность частицы *ли* довольно отчетливо проявляется в языках и письменности болгар и сербохорватов. Насколько нам известно, из лексикографов первым обратил на это внимание А. Дювернуа. Указав на восемь значений частицы «ли» в болгарском языке, Дювернуа приходил к выводу, что в эпических произведениях она не придает связанным с нею словам «особого значения»[17]. К такому же выводу пришел впоследствии и Найден Геров. По его мнению, в болгарских народных песнях частица *ли* употребляется «без какого-либо определенного значения, например:

Марко ли си с коня говоряше:
Ай ти конё, мое мило добро!»[18]

---

[16] «И потому в слове *не тако ли* частица *ли* без сомнения присовокуплена ошибкою переписчика»,— заявлял в 1805 г. А. С. Шишков. См.: «Собрание сочинений и переводов адмирала Шишкова», ч. VII. СПб., 1826, стр. 117—118.

[17] *А. Дювернуа*. Словарь болгарского языка по памятникам народной словесности и произведений новейшей печати, вып. 5. М., 1888, стр. 1120.

[18] *Найден Геров*. Речник на блъгарскый язык, ч. III. Пловдив, 1899, стр. 11.

Предложенный А. И. Мусиным-Пушкиным и его друзьями перевод первой фразы отрывка («... река Стугна ... пагубными струями пожирает чужие ручьи и разбивает струги у кустов») был беспомощным во всех отношениях: его последние слова были бессмысленны, к тому же они не соответствовали оригиналу. Неисправность этого чтения и перевода была превосходно продемонстрирована в 1866 г. Н. С. Тихонравовым, предложившим следующее чтение и истолкование первых двух фраз отрывка: «Не тако ли, рече, река Стугна, худу струю имея, пожръши чужи ручьи и струги (струи) ростренa к усту (расширенная к устью), уношу князю Ростиславу затвори Днепрь» [19].

Заметим от себя, что перевод слова *рострена* словом *расширенная* подтверждается данными сербскохорватского языка: в упомянутом выше загребском академическом словаре слову *rastran* дано следующее истолкование: *rastran, adj. rastrt, rastren, razvijen, raširen; od raz i strana* (т. XIII, 1953, стр. 311). Прилагательное *rastren* рассматривается в этом словаре как вариант прилагательного *rastran* — распространенный, расширенный.

Тихонравовское чтение текста *«рострена к усту»* (в первом издании «Слова»: «*ростре на кусту*») признано в настоящее время всеми переводчиками и комментаторами древнего памятника. Столь широкого признания не получило, однако, предложение ученого воспринимать *струги* как *струи* (древнерусское «струга», ж. р.— струя), хотя и в этом случае Тихонравов опирался на весомые аргументы [20]. С достоинствами подобного толкования слова *струги* нельзя не считаться, поскольку оно придает отрывку логическую стройность (поглотившая чужие ручьи и струи Стугна становится широкой, а следовательно и опасной в своем устье) и проясняет фольклорную основу отрывка: «ручьи и струи» — это одно из тех усилительных синонимических словосочетаний, которыми так богато «Слово о полку Игореве»; ср. «братие и дружино» (стр. 5); «ни соколу, ни кречету» (стр. 11); «свычая и обычая» (стр. 14); «что ми шумить, что ми звенить» (стр. 18); «иссуши потоки и болота» (стр. 21); «туга и тоска» (стр. 28) и т. д. Подобного рода синонимические пары, как это уже отмечалось в литературе, составляют особенность не только русской народной поэзии, но и письменности, в том числе и древней [21].

Тихонравов истолковал текст: «Уношу князю Ростиславу затвори Днепрь» — как окончание предшествующей фразы («поглотившая чужие ручьи и струи река Стугна затворила Ростиславу Днепр», то есть не пропустила его на противоположный берег Днепра), и тем самым успешно преодолел и вторую трудность,

---

[19] *Н. С. Тихонравов.* Слово о полку Игореве. М., 1866, стр. 12.

[20] Предшественником Н. С. Тихонравова в комментировании слова *струги* был М. А. Максимович. См.: *М. А. Максимович.* Песнь о полку Игореве.— «Украинец», 1859, кн. I, стр. 112.

[21] *А. П. Евгеньева.* Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII—XX вв. М.— Л., 1963, стр. 254—297.

поставленную перед читателями первыми издателями древней поэмы, так как у них Днепр затворял Ростиславу темные берега. Такое чтение делало текст бессмысленным. При этом, если в оригинале оборот «темне березе» стоял в местном падеже без предлога, в единственном числе, то в переводе 1800 г. слова эти ставились в винительном падеже множественного числа. В чтении Тихонравова оборот «темне березе» смыкался с последующим текстом, другими словами, становился на свое место: «На темном берегу плачет мать Ростислава» и т. д. Появление матери на берегу, у места гибели сына, было вполне естественным, оно подсказывалось требованиями похоронного обряда. Однако может возникнуть вопрос: не является ли несколько изысканным эпитет в обороте «на темном берегу...». Да, князь Ростислав утонул в Стугне в 1093 г., в конце мая, в такую пору берега реальной Стугны вряд ли могли быть темными. Эпитет этот таким образом *не натуралистический*. Но его нельзя отнести и к числу *постоянных* эпитетов. Согласно народному миросозерцанию, темной может быть туча, темным может быть лес, но только не берега. Есть основание полагать, что эпитет в выражении «на темном берегу» связан с символикой и поэтикой древнеславянских причитаний. Основанием для нашего предположения могут служить три сербских причитания над мертвыми, записанные в 1836 г. Вуком Караджичем на восточном побережье Адриатического моря. В первом из них «темной» названа мать умершего («тамна мајка»), во втором — жена умершего («тамна льубовца»), в третьем жена умершего характеризует этим эпитетом не только себя, но и дом свой («Када дођем у дом тамни, тамноj мене! Шта ћу ђеци каживати, ђеци леле!» [22]. В названных причитаниях «таман» («темный») значит «траурный». Согласно подобной символике, «темный берег» — это берег, у которого погиб Ростислав, это берег скорби.

Форму «уношу» Тихонравов воспринимал как дательный падеж слова «унoша», хотя в памятниках древнерусской письменности подобное склонение этого слова пока что не зарегистрировано. Однако, как это уже отмечалось В. Н. Перетцом и другими учеными, в ряде диалектов русского языка наряду с формой «юноша» часто употребляется в именительном падеже также и форма «юнош», образующая в дательном падеже форму «юношу» («уношу»), которая и была использована в древней поэме.

Последняя фраза фрагмента полностью выдержана в духе и стиле народно-поэтических причитаний. В чьи, однако, уста она вложена? «Следует полагать,— писал В. Н. Перетц,— что в словах этих («уныша...») мы имеем как будто зачин плача матери Ростислава, в чем убеждают нас параллели, встречающиеся в похоронных голошениях...» [23] Есть параллель к заключительному рече-

---

[22] *В. С. К⟨арациħ⟩. Ковчежиħ* за историjу, jезик и обичаjе срба сва три закона. У Бечу, 1849, №№ 4, 6, 13; стр. 102, 104, 111.

[23] *В. Перетц.* Слово о полку Ігоревім, стр. 322.

нию нашего отрывка и в самом «Слове»; ею завершается описание битвы на Каяле: «Ничить трава жалощами, а древо с тугою к земле преклонилось» (стр. 18—19). Здесь —«ничить», в отрывке — «уныша»; здесь — «трава», там — «цветы»; здесь «жалощами», там — «жалобою», в остальном — полное текстуальное повторение. Мы имеем, таким образом, дело, что и было отмечено В. Н. Перетцом, со своеобразным стереотипом древнерусских причитаний. Мотив сочувственного отношения деревьев, трав и цветов к человеческим страданиям и смерти был присущ не только жанру заплачек, но и народно-поэтическому творчеству древних «русичей» и славянских племен вообще. Из многочисленных примеров, которыми можно было бы проиллюстрировать эту мысль, приведем лишь один, отрывок из болгарской юнацкой песни «Марко избавя три синджира роби» («Марк Кралевич освобождает три вереницы угоняемых в рабство людей»). На вопрос Марко, почему увяла листва на еще недавно зеленевших деревьях, лес отвечает:

Леле тебе, Кралевике Марко!
Не е мене слана ‹изморозь› осланила.
Нито мене секира посекла,
Нито мене пожар пожарило:
Заминаа ‹проходили› три синджира робье,
Караа ги ‹гнали их› три арапа църни:
Еден синджир се млади момчета ‹мальчишки›,
Армасани ‹обрученные›, млади, невенчани;
Други синджир се млади девойки,
Армасани, моми ‹невесты› невенчани;
Треки синджир се млади невести ‹молодые жены›,
Се невести сос мажки дечица ‹с детьми мужского пола› —
От жалби сам язе повенала ‹увянула› [24].

Последний стих цитаты характеризуется поразительной близостью (и в смысловом и в лексическом отношениях) к фразеологизмам «ничить трава жалощами» и «уныша цветы жалобою». Названную близость следует объяснить не только языковым родством — так, например, слово «жа́лба» (жалоба) в значении скорбь, печаль, горе, жалость в болгарском, польском и сербскохорватском языках продолжает существовать и в настоящее время,— но и общностью истоков народно-поэтического творчества славянских народов и обусловленной этой общностью силой художественных традиций.

Описанием причитания матери князя Ростислава, так же как и причитанием «русских жен», дополняется плач Ярославны; оно содержит ценнейшие данные для характеристики древнерусских, а отчасти и древнеславянских заплачек, в их этнической достоверности и художественном своеобразии.

[24] Българско народно творчество в дванадесет тома, т. I, София, 1961, стр. 304.

А. Н. Робинсон

УЧЕНИЕ О ФОРМАЦИИ КАК ОСНОВА ЛИТЕРАТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ТИПОЛОГИИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Книга академика М. Б. Храпченко «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы» (М., 1970, изд. 2, 1972), как указывает само название, поставила центральную проблему современного литературоведения, которая относится к изучению литератур всех времен и народов. Эта книга, в особенности одна из ее глав «Типологическое изучение литературы», оказалась для меня научным импульсом, повлиявшим на развитие некоторых предположений о возможности формационной классификации типов литератур, преимущественно средневековых.

Художественная литература всегда многозначна (поэтому вечна), она не зависит от однолинейных категорических суждений, ибо суждения меняются, а произведения остаются. Необходимое абстрагирование литературных процессов в целях их теоретического изучения должно иметь свои обоснованные границы, и это прежде всего относится к построению типов литератур и к схематизации периодов их истории. Контрольным критерием исторической поэтики, развиваемой в данном направлении, остается история литератур. Максимальные пределы типологических обобщений должны, очевидно, определяться учением об общественно-экономических формациях при выявлении своеобразия идеологического (и собственно литературного) развития в каждой из формаций и выяснении свойственной этому развитию той или иной внутриформационной периодизации.

Теория общественно-экономических формаций и вытекающий из нее принцип периодизации истории принадлежит, как мы знаем, историческому материализму, который В. И. Ленин назвал «величайшим завоеванием научной мысли» [1]. «Я смотрю,— писал К. Маркс,— на развитие экономической общественной формации как на естественноисторический процесс...» [2] И в другом случае: «В общих чертах, азиатский, античный, феодальный и современный, буржуазный, способы производства можно обозначить как прогрессивные эпохи экономической общественной формации» [3].

Представление о формации исходит из научно обобщенного воспроизведения исторически детерминированного и обладающего относительным внутренним единством типа социально-экономиче-

---

[1] *В. И. Ленин*. Полное собрание сочинений, т. 23, стр. 44.
[2] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Сочинения, т. 23, стр. 10.
[3] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Сочинения, т. 13, стр. 7.

ских отношений, а также свойственных им типов материальной и духовной культуры. Учение о формации позволяет объединить определенное понимание главных и постоянно действующих факторов всего исторического процесса со временными, но преобладающими в каждом случае факторами данного общественного состояния. В этой связи развитие духовной культуры общества, определяемое главными процессами его истории, получает специфическое для каждой формации выражение в тех или иных формах сосуществования и борьбы традиций и новаторства, взаимодействие которых влияет на видоизменение структур общественных идеологий. Смена формаций оказывает преобразующее воздействие на изменения в типах идеологий (и литератур). Смены типов идеологий (и литератур), обусловленные, во-первых, социально-экономическими и, во-вторых, собственно идеологическими процессами, в свою очередь служат одним из условий изменения формаций. Идеологические преобразования, а в их составе и литературные новации, приобретают социально-историческую функцию показателей (свидетелей, толкователей, предсказателей) формационных перемен как уже происшедших или происходящих, так и только нарождающихся в исторической перспективе.

Задачи классификации и синтезирования исторически меняющихся типов литературного творчества могут решаться на основе учения о формации именно потому, что оно предполагает установление общих (повторяющихся), а в связи с ними и частных (неповторимых) проявлений общественного развития во всех его формах. Эта методология открывает возможности для наиболее достоверного выявления закономерностей литературного движения, которые связаны с постоянной и всегда внутренне видоизменяющейся природой всякой литературы, характеризующейся объединением двух противоположных начал — индивидуального и коллективного (и шире — национального и интернационального), связывающих ее создателей и потребителей: писателей и читателей, а для ранних эпох — создателя или исполнителя и слушателей (что сохраняется и в позднейшем фольклоре).

Представление о формационных типах литератур предполагает установление их внутриформационных подтипов, родовая общность которых предусматривает их конкретные различия и взаимную борьбу (например, в Средние века — борьбу сатирического эпоса бюргерства против героического эпоса рыцарства, майстерзанга против миннезанга). По мере приближения к Новому времени значение этих внутриформационных процессов литературного развития все более возрастает, длительные жанрово-стилистические традиции сменяются чередующимися школами, направлениями. Тем не менее при всех этих внутриформационных и межформационных литературных переменах наиболее общие формационные признаки типа литератур сохраняют свою определенность.

Для построения формационных типов литератур в каждом случае важную роль будет играть выяснение главного качественного признака изучаемого типа, выражающегося в том или ином характере всегда наличествующей (но далеко не всегда осознаваемой писателем и его современниками) литературной условности (своеобразной в каждом случае «иллюзии жизни», существовавшей, существующей или долженствующей существовать) как типе художественного обобщения реалий и идеалов. С этой точки зрения, например, различия между классицизмом и романтизмом, при общеизвестной противоположности их методов, представляются менее значительными, чем различия между этими направлениями, вместе взятыми, и реализмом. Природа литературной условности (как типа творчества, в отличие от его методов), по-видимому, зависит от двух всегда существующих и видоизменяющихся условий: во-первых, от отношений между обществом (социальной средой) и личностью (то есть личностями читателя и писателя), во-вторых, от соотношений между литературной культурой и творческим подвигом автора.

Наиболее трудную задачу представляет выбор и абстрагирование того общественного типа литератур для формации (или внутриформационных эпох), который всегда основан на материале какой-то литературы или группы типологически близких литератур, но предназначен для того, чтобы служить в качестве исходной гипотезы (но не эталона, нормы) при выделении и оценке других подобных ему (но не тождественных) литературных типов. Такие предварительно выбранные литературные типы должны впоследствии переоцениваться в зависимости от результатов типологических исследований. Другая трудность состоит в том, что длительные процессы формирования и разложения формаций не могут быть механически соотнесены с зарождением и исчезновением свойственных формациям типов идеологий (и типов литератур), потому что соответствие между явлениями экономическими и идеологическими является относительным. По-видимому, наиболее определенные признаки формационных типов литератур могут быть связаны периодами расцвета формаций.

Для типологической дифференциации литературного процесса в пределах феодальной истории принципиальное значение приобретает представление о Средневековье и средневековой культуре. Концепция Средневековья подверглась существенному переосмыслению в работе академика Н. И. Конрада (посмертно опубликованной), и это оказалось закономерным следствием выдвинутой им оригинальной теории всеобщего Возрождения [4]. Унифицированное «моделирование» (по определению автора) литературных процессов сначала Возрождения, а затем и Средневековья, во «всемирных» (вернее — евразийских) масштабах приводит к необхо-

[4] *Н. Конрад.* О всемирной литературе в Средние века.— «Вопросы литературы», 1972, № 8, стр. 92—105; *Н. И. Конрад.* Запад и Восток. Изд 2. М., 1972, стр. 432—445.

димости пролонгировать Средневековье (и средневековые литературы) и в сторону Древности и в сторону Нового времени, качественно отождествить Средневековье со всей феодальной формацией, признавать ее существующей в изучаемый период на всей протяженности Евразии. Автор предлагает начинать историю Средних веков (и историю средневековых литератур) с того времени, как феодализм начал складываться как мировая социально-экономическая система (с III—IV вв.). Далее Средневековье подразделяется на три этапа: первый — переходный (от Древности), второй — «классический» (расцвет феодализма), третий — переходящий (к Новому времени). В этот «третий этап» Н. И. Конрад помещает все Возрождение (сначала азиатское, затем европейское), которое оказывается явлением Средневековья, так же как барокко и классицизм. Заканчивать историю Средних веков предполагается концом феодализма, до буржуазных революций в Нидерландах (XVI в.), Англии (XVII в.), Франции (XVIII в.).

Предложенное Н. И. Конрадом представление о Средних веках и о средневековых литературах нуждается в серьезных ограничениях.

Предлагая новую периодизацию Средневековья, Н. И. Конрад не находил возможным целиком отказаться от периодизации существующей. Поэтому термин «Средние века» он предложил понимать двояко: «в широком смысле, как общее обозначение одного из крупнейших отрезков пути всемирно-исторического развития человечества и его культуры, и в узком смысле, как наименование одной части этого большого отрезка, когда и сам феодальный строй, и его культура выступили в своем как бы чистом виде, то есть не осложненные ни отзвуками Древности... ни предвестниками Нового времени...» [5].

Для западноевропейского ареала зарождение феодализма относится примерно к V—VIII вв., а время его расцвета — с VIII—X вв. до XIV—XV вв. Для восточноевропейского ареала сроки эти увеличиваются, возрастая к его восточным окраинам, на 1—2 столетия (это выявляется задолго до татаро-монгольского и турецкого нашествий). Первоначальное проявление типологически сопоставимых, географически полярных и генетически различных (а также разных по уровню цивилизаций) раннефеодальных культур, слагавшихся на первом рубеже Средневековья, может быть указано для времени формирования империи Карла Великого и империи Рюриковичей, то есть это относится к «Каролингскому возрождению» и к просветительской деятельности при Ярославе Мудром.

Представление о средневековых культурах (и литературах) сможет сохранить свою целесообразность, если оно не будет отождествляться с представлением о феодализме в целом, и найти свои собственные обоснования в тех идеологических рубежах

[5] *Н. И. Конрад.* О всемирной литературе в Средние века, стр. 94—95.

(миросозерцаниях и доктринах), которые качественно отграничили начало и конец Средневековья.

Историческое и историко-литературное изучение Средневековья нуждается в констатации не только полихронности этого периода у разных народов, но и того обстоятельства, что появление и исчезновение социально-экономических факторов феодализма не обнаруживает синхронности с процессами возникновения и угасания свойственных ему форм идеологии.

Известно, что самостоятельность всякой общественной идеологии — явление историческое и относительное. Материалистические идеологи, по-видимому, по своей гносеологической природе теснее связаны с экономической жизнью общества, чем идеологии идеалистические. Материалистические учения более непосредственно и быстро реагируют на экономические изменения, в отличие от идеалистических учений, которые стремятся исходить из «чистых» идей, а иногда и культивируют свою «независимость» от материальной жизни. Тем не менее даже идеалистические учения, в тех случаях, когда они ориентировались на общественную жизнь, приобретали иногда способность опережать определенные социально-экономические движения. Например, по определению К. Маркса, «Общественный договор» Руссо — это была «иллюзия» и в то же время — «предвосхищение гражданского общества... свободной конкуренции...» [6]. В таком проявлении относительной самостоятельности идеологических социальных учений роль «иллюзии» или «утопии» (начиная от гуманистической «Утопии» Т. Мора) оказалась весьма значительной. Так, в качестве предшественников «немецкого теоретического социализма» Ф. Энгельс назвал Сен-Симона, Фурье и Оуэна, «которые, несмотря на всю фантастичность и весь утопизм их учений, принадлежат к величайшим умам всех времен, и которые гениально предвосхитили бесчисленное множество таких истин, правильность которых мы доказываем теперь научно...» [7].

По мере углубления в прошлое (от формации капиталистической к феодальной, к рабовладельческой) можно наблюдать возрастание относительной самостоятельности идеалистических идеологий (мифологий, религий, умозрительных учений), которая проявляется в относительной спонтанности их возникновения при дальнейшем развитии, широте распространения и безусловном доминировании среди существующих в каждую эпоху общественных форм сознания (примером могут служить судьбы монотеистических вероучений и «еретических» отклонений от них).

Возникновение прогрессивных учений, миросозерцаний, а затем и отвечающих им социальных идеологий происходило в условиях преобладания предшествующих учений и идеологий, которые санкционировали господствующие общественно-экономиче-

---

[6] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Сочинения, т. 12, стр. 709.
[7] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Сочинения, т. 18, стр. 499.

ские отношения, но уже утратили свой некогда прогрессивный характер и стали вызывать протест со стороны единичных представителей интеллигенции. «Когда было свергнуто крепостничество и на свет божий явилось *«свободное»* капиталистическое общество,— писал В. И. Ленин,— сразу обнаружилось, что эта свобода означает новую систему угнетения и эксплуатации трудящихся. Различные социалистические учения немедленно стали возникать, как отражение этого гнета и протест против него» [8]. К. Маркс и Ф. Энгельс в «Манифесте Коммунистической партии» писали: «... как прежде часть дворянства переходила к буржуазии, так теперь часть буржуазии переходит к пролетариату, именно — часть буржуа-идеологов, которые возвысились до теоретического понимания всего хода исторического движения» [9]. Преемники немецкой идеалистической философии, английской буржуазной политической экономии и французского утопического социализма, создатели теории научного социализма, К. Маркс и Ф. Энгельс, как указывал В. И. Ленин, сами принадлежали «к буржуазной интеллигенции», и их учение было привнесено в идеологию рабочего класса «только извне» [10]. Учение о коммунизме как наука, и даже как «цельное миросозерцание» [11], было создано ими в период развивающегося капитализма при значительных еще пережитках феодализма и отсутствии социалистического базиса.

Если говорить о формациях, предшествующих капиталистической, то нельзя не признать, что перевороты в социальном сознании начинались с появления новых идей в сознании отдельных мыслителей («интеллигентов» древности); и это происходило значительно раньше, чем осуществлялись соответствующие им перевороты в социально-экономической жизни, утверждавшие господство новых формаций. Создатели новых идеологий всегда воспитывались в старых школах и выступали против своих учителей. В этом смысле идеология европейского Средневековья отчетливо ограничивалась двумя главными учениями, стоявшими в начале и в конце Средних веков: это были учения христианских отцов церкви и гуманистов Возрождения. Для отцов церкви старой школой было античное язычество, а для гуманистов — средневековое христианство с их философскими, этическими, эстетическими воззрениями.

Уже отцы церкви, восточной и западной, начиная от Афанасия Александрийского и Августина (IV—V вв.), осуждая язычество, разработали и даже переработали те раннехристианские религиозно-философские и социально-этические принципы, которые впоследствии определили духовный облик Средневековья: они подготовили основы феодальной идеологии раньше социально-эко-

---

[8] *В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. 23, стр. 46.
[9] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Сочинения, т. 4, стр. 433—434.
[10] *В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. 6, стр. 31, 30.
[11] *В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. 23, стр. 43.

номического утверждения феодализма. Итальянские гуманисты начиная с XIV в. стали преодолевать духовное господство Средневековья и вскоре смогли осознать его как исчерпавший себя исторический период («темные века»). Уже Ф. Бьёндо в середине XV в. изложил европейскую историю Средних веков, а Д. Вазари в середине XVI в. ввел термин «Возрождение». Осуждая Средневековье (но не отвергая христианства), гуманисты разработали те идеологические принципы, которые в перспективе стали определять особенности буржуазного миросозерцания, причем они сделали это гораздо раньше, чем феодализм начал уступать свое господство капитализму.

В переходные эпохи, когда стали складываться исторически перспективные учения, деятельность их создателей выглядела как борьба непокорных молодых людей со своими «духовными отцами». У самих очередных прогрессистов (пророков, проповедников, ученых) такая борьба вызывала более или менее сознательную опору на их идейных «дедов», что сопровождалось обычно бессознательной модернизацией их воззрений. Так делали, например, ранние христиане, усваивая представления древних восточных вероучений и отвергая греко-латинскую языческую культуру, а затем — гуманисты, отрицая Средневековье в пользу Античности.

Относительная самостоятельность возникновения и утверждения этих двух идеологических, в обоих случаях идеалистических рубежей Средневековья была весьма значительной. Можно предполагать, что именно это свойство подобных идеологий, проявившееся в их спонтанности, устойчивости и влиятельности, в большей мере могло бы послужить объяснению открытых Н. И. Конрадом и его предшественниками (ранее других — Ш. Нуцубидзе [12]) литературно-типологических соответствий, чем априорное признание прямой зависимости средневековых литератур от созревания, господства и разложения феодализма. Особенно примечательна в этой связи типологическая близость литературных процессов евразийского Возрождения. Это явление, вероятно, не требует понятийного отождествления во всей его протяженности и терминологической унификации (под европоцентристской формулой «Ренессанса»), но оно представляет собой заметную культурно-историческую данность, сама констатация которой выдвигает вопрос о том, что идеологические процессы, в определенной мере подобные западноевропейским, имели место в тех странах, где отсутствовали социально-экономические отношения западноевропейского образца. Например, в странах Востока, где не было феодализма, основанного на эксплуатации земельной собственности (лена) силами крепостных крестьян, и где, разумеется, не было капитализма хотя бы в его первоначальных

---

[12] *Ш. Нуцубидзе.* Руставели и Восточный Ренессанс. Тбилиси, 1947.

формах, в частности в Китае (VIII—XII вв.), в странах Средней Азии (IX—XIII вв.). Соотношения евразийских идеологических процессов, условно обозначаемых в качестве «ренессансных», тем более интересны, что задолго до их обнаружения Ф. Энгельс проницательно указал на главный прогрессивно-спонтанный признак зарождающейся новой идеологии в европейских условиях, предшествовавших смене формаций. Возрождение, писал он, породило «титанов по силе мысли, страсти и характеру», но эти люди, «основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, только не людьми буржуазно-ограниченными...» [13]. Можно думать, что и отцы церкви, заложившие основы феодального мировоззрения, не были и не могли быть феодально ограниченными.

Однако впоследствии новые идеологии, созданные отдельными личностями, ограничивались господствующими классами (феодальным, буржуазным), духовные «лакеи» которых пропагандировали доктрины «первоучителей», сохраняя их форму, но ревизуя сущность в зависимости от интересов своих заказчиков (главным образом,— освобождая великие утопии от их гуманного содержания). В первую очередь классовым требованиям подчинялась символическая догматика, основанная на произвольных допущениях, как, например, первоначальная абсолютизация учения о «боге» (для грядущего феодализма) или учения о «человеке» (для последующего капитализма). Сам путь распространения новых идеологий за границами узкого круга первооснователей, а тем более в позднейшее время и в иных социальных, национальных, государственных и культурных условиях, неизбежно становился путем их приспособления к этим условиям и необходимого видоизменения. Например, религия угнетенных: раннее христианство стало потом религией феодального гнета, или — в ином, частном, случае — переход новых воззрений от итальянских гуманистов к немецким сообщил этим взглядам не отличавшую их ранее национальную и религиозную направленность.

Исследование длительных процессов, подготавливавших появление новых идеологий (например, средневековых признаков проторенессанса), а в равной мере — и процессов распространения возникших идеологий, становится преимущественно рассмотрением идеологических изменений количественного порядка, которые нередко квалифицируются как накопление тех или иных «элементов» или сохранение «следов» изучаемого объекта. Естественно, такое исследование не должно заменять выявление и оценку качественных идеологических новообразований. Тем не менее при построении обобщенных оценок прогрессивных учений прошлого бывают случаи, когда предыстория предмета (это наблюдается чаще в зарубежной науке) или его история (чаще — в нашей

---

[13] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Сочинения, т. 20, стр. 346.

науке) вытесняют осмысление его первоначальной сущности. Например, идеология гуманистов, сформировавшаяся в основных признаках у первых итальянских представителей (XIV — середина XV в.), прямо определяется как «мировоззрение буржуазии», а сами они даже объявляются «идеологами первой капиталистической нации». Обычные при этом оговорки о том, что речь идет о «предшественниках» буржуазии, не способствуют пониманию предмета, потому что не сопровождаются установлением реальных связей между идеологией гуманистов и идеологией этих «предшественников» и не создают убедительного представления о том, какие именно зарождающиеся понятия «предшественников» могли стать идейной основой для создания развитой идеологии «титанов» Возрождения.

Столь модная теперь модернизация ренессансного гуманизма отнюдь не была свойственна основателям историко-материалистической науки. К. Маркс указывал, например, что буржуазное общество «подготавливалось с XVI века, а в XVIII веке сделало гигантские шаги на пути к своей зрелости»; в этой связи он выделял «индивидуум XVIII века — продукт, с одной стороны, разложения феодальных форм, и с другой — развития новых производительных сил, начавшегося с XVI века...» [14].

Нетрудно заметить, что периодизация созревания капитализма вместе с его «индивидуализмом» устанавливается здесь не с начала ренессансного гуманизма (XIV в.), а со времени завершения его развития и начала упадка (XVI в.). Иначе и быть не могло, так как признаки раннекапиталистического производства лишь спорадически возникали в Нидерландах, в Северной и Средней Италии с XIV в., а в Англии — с конца XV в. В XV в. успехи бюргеров имели, как писал Ф. Энгельс, «очень ограниченный характер. Производство оставалось скованным формами чисто цехового ремесла, следовательно, само сохраняло еще феодальный характер...» [15]. Идеологическим традициям цеховых корпораций не было свойственно представление об обществе как о сумме «свободных» индивидов, покупающих и продающих рабочую силу. Накопление больших богатств, усиление власти денег и укрепление патрициата в XII—XV вв. не означало еще возникновения капитализма. «Средние века,— писал К. Маркс,— оставили после себя две различные формы капитала, которые достигают зрелости в самых различных общественно-экономических формациях и до наступления эры капиталистического способа производства считаются капиталом как таковым: ростовщический капитал и купеческий капитал» [16]. В эту эпоху в Италии и других передовых странах Европы наблюдались процессы, которые могут характеризоваться суждением К. Маркса: «Превращению денежного

---

[14] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Сочинения, т. 12, стр. 709.
[15] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Сочинения, т. 21, стр. 407.
[16] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Сочинения, т. 23, стр. 759—760.

капитала, образовавшегося путем ростовщичества и торговли, в промышленный капитал препятствовал феодальный строй в деревне, цеховой строй в городе»[17].

В связи с этим заметим, что задачи первоначального накопления капитала для эксплуатации наемного труда в промышленности нового типа у «предшественников» буржуазии сначала вообще способствовали сохранению, а в некоторых случаях и временному усилению старых идеологических (в первую очередь религиозно-нравственных) самоограничений. Зарождающиеся классы, первоначально угнетенные, обычно начинали свое социальное восхождение в условиях нравственного пафоса аскетизма: с одной стороны, это были буржуазные движения, например, типа английских пуритан (со второй половины XVI в.), а с другой — движения крестьян и ремесленников, позже — рабочих, отличавшиеся, по определению Ф. Энгельса, чертами «плебейского» аскетизма, как первоначально у определенной части таборитов (в первой четверти XV в.) и анабаптистов (в первой четверти XVI в.), а позже у рабочих-чартистов (во второй четверти XIX в.), пытавшихся установить «священный месяц» с воздержанием от работы и пьянства.

Известно, что сами гуманисты нередко происходили из средних городских слоев, которые в исторической перспективе тяготели к зарождению капиталистического производства. Но, развивая свою деятельность, гуманисты покидали эту среду, так как она в силу указанных экономических, политических и идеологических обстоятельств лишь в малой степени могла им способствовать. Своего расцвета ренессансная культура достигла в среде придворной, феодально-патрицианской, во дворцах и храмах. Не случайно выдающиеся деятели Ренессанса становились придворными (например, Рафаэль), даже канониками (Петрарка) или монахами (М. Фичино), получавшими возможность критиковать церковь за счет церковных синекур. Ренессансная идеология со свойственным ей свободомыслием, восстанием против традиций, сначала — с гедонистическим культом «человека» (Д. Пико делла Мирандола «О достоинстве человека», 1486, и др.), а потом — с образцовым обликом «придворного» (Б. Кастильоне «Придворный», 1516) и даже с прозорливым предвосхищением абсолютистского идеала «государя» (Н. Макьявелли «Государь», 1513), подобно всем идеологиям такого типа (например, эллинистической), привлекала прежде всего владетельную аристократию (в данном случае — патрицианскую и феодальную), находившуюся у власти, в поре расцвета и, может быть, начинавшую иногда предчувствовать первые симптомы своего исторического заката. Эта идеология нуждалась для своей социальной реализации в огромной затрате (а в сознании современников — растрате) уже накопленных богатств. Дорогостоящая культура гуманизма (например, пе-

---

[17] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Сочинения, т. 23, стр. 760.

риода Высокого Ренессанса, особенно при дворах флорентийского тирана и гуманиста Лоренцо Великолепного, римских пап Юлия II и Льва X) оплачивалась в наибольшей мере во многом еще средневековым феодальным (включая патрицат) базисом, как это было некогда с роскошной культурой эллинизма, развивавшейся на почве базиса рабовладельческого. Ренессансная культура была, очевидно, не по средствам, а потому и не по вкусам социальным силам первоначального накопления, в программу которых, в странах Реформации, например, входило требование «дешевой церкви» как закономерного протеста против церкви католической, громадные налоги которой направлялись, в частности, и на осуществление ранессансной программы. Именно поэтому гуманисты, щедро поддержанные церковными и светскими феодалами, смогли стать идеологами, которые не были «буржуазно ограниченными».

При достаточно широком типологическом подходе к истории социальных идеологий можно обнаружить между отцами церкви и гуманистами определенную общую близость, которая закономерно связывается с их конкретной противоположностью. Как уже отмечалось, отцы церкви (в отличие от их эпигонов) не принадлежали к феодальной среде и не служили ей, как и гуманисты не относились к среде капиталистической. Тернистый путь христианства в рабовладельческом обществе ознаменовался признанием его в качестве господствующей религии римским императором Константином Великим (330-е годы), а феодальное господство христианской епископальной церкви наступило значительно позже. Историческая дистанция между идеологией гуманистов и ее последующим буржуазным освоением была, вероятно, несколько меньшей (даже при учете периода европейской рефеодализации), но первоначально и эта новая идеология развивалась на почве старой феодальной формации.

Новые учения неоднократно совмещались с карьерой их создателей, протекавшей в традиционных иерархических условиях. Некоторым отцам церкви и гуманистам удавалось занять главные духовные должности в рабовладельческом или — соответственно — в феодальном государствах. Так, Иоанн Златоуст (IV—V вв.) осуждал нравы императорского двора Византии с высоты партриаршего престола, а гуманисты Томмазо Парантучелли и Энео Сильвио Пикколомини стали римскими папами.

Для исторического и философского понимания сущности сопоставляемых и противопоставляемых учений важно обратить внимание на характер их первоначальной общественной ориентации. Легко заметить, что перспективные идеологии, создававшиеся в межформационные эпохи на почве критической модификации старых духовных культур, обычно строились, как казалось новаторам, на общечеловеческих основаниях. Социальные силы переходных эпох, как отживавшие свой исторический век, так и нарождавшиеся, не стремились воспрепятствовать духовному размаху этих идейных движений. Поэтому ни отцы церкви, ни гумани-

сты не обращали своих учений исключительно к какому-либо классу, старому или новому, господствующему или угнетенному (рабовладельцам или рабам; феодалам или крестьянам), или, во втором случае,— только одному из сословий (дворянству, духовенству, бюргерству, в том числе горожанам: богатым — popolo grasso, или бедным — popolo minuto), ни к какому-либо народу, нации, государству. «Мы, которым весь мир — родина»,— многозначительно писал еще Данте, и это казалось новым, хотя все знали, что на заре европейской цивилизации первые христиане создали образ «сына человеческого», обращавшего свою проповедь ко всякому человеку без каких бы то ни было различий.

Социально конкретные (или — национально, государственно ограниченные) адресаты были нужны новаторам не в апологетических (умозрительных) программах, а в критических (негативных, реальных) сочинениях: например, в некоторых проповедях и исповедях отцов церкви (в «Словах» Иоанна Златоуста против «богатых», в «Исповеди» Августина), с одной стороны, или у гуманистов в сатирах против клириков (в «Письмах темных людей» и др.) и в обращенных к самим себе нравственных трактатах. В позитивных проблемах (идеалах) те и другие исходили из своего субъективного, казавшегося единственно правильным и окончательным, понимания человека и человечества. При этом новым идеологам обычно удавалось настолько убедить самих себя в непреходящем значении собственных учений, что они не ощущали их утопизма и не предвидели их исторической обреченности. Впрочем, у наиболее дальновидных или более поздних отцов церкви и гуманистов уже обнаруживалось критическое отношение к тенденциям того социального прогресса (феодального или буржуазного), которому в дальнейшем предстояло так или иначе осваивать их учения в качестве своего (а не общечеловеческого) идеологического достояния или оружия.

Перспективные идеологии переходных эпох имели громадное значение для литературы и искусства, так как и в своих умозрительных системах, и в художественных проявлениях они претендовали на новое понимание и решение извечного конфликта между человеком и обществом. С появлением и первоначальным распространением новых миросозерцаний возникала мечта о новом человеке, наделявшемся, смотря по социально-историческим обстоятельствам, либо коллективистическим, либо индивидуалистическим самосознанием. Новые люди каждый раз вступали в решительную и последнюю борьбу с обычными людьми как в общественной жизни, так и в самих себе (в собственных душах), и такая обостренная ситуация при своем первоначальном формировании создавала плодотворные условия для возникновения новых литературных типов, характеров, конфликтов. Истоки подобной ситуации ясно прослеживаются в посланиях Павла, который пламенно заклинал отложить образ жизни «ветхого человека», истлевающего в обольстительных «похотях», обновиться духом и об-

лечься в «нового человека», созданного, как ему казалось, «по богу» в праведности истины (Посл. к ефес., IV, 22—24). Снова возмечтав о «новом человеке» (homo novus), гуманисты предлагали сделать примерно то же самое, но с противоположной целеустремленностью. И в России на переходных идеологических рубежах возникали такие же представления. Крестив киевлян (X в.), князь Владимир сказал: «Боже! ...призри на новыя люди сия»,— с тех пор и появились «новии людие хрьстияньстии». В преддверии революционной эпохи и новой идеологии Н. Г. Чернышевский назвал свой роман: «Что делать? Из рассказов о новых людях» (1863). В 1861 г. Н. Г. Помяловский писал о своем литературном герое: «Он был счастливейший homo novus».

Творцы новых учений должны были позаботиться об умозрительном конструировании той идеальной среды, которой были бы достойны их новые герои, за достижение которой они должны были бороться сначала ради «спасения» (своего или всеобщего), а затем — в естественных интересах «общего блага» или для самоотверженного исполнения «общего дела». С этой целью обычно воспроизводился восходящий к теософским и историософским представлениям «золотой век» (например, гесиодовский), каждый раз модернизируемый и перемещаемый в пространстве или во времени (обозначаемый на «небе» или на «земле», в прошлом или в будущем).

Характерно, что та или иная интерпретация подобных воззрений культивировалась не только у отцов церкви (с логичной для них антиномией «рая» — «ада»), но и у гуманистов, которые по самой сути своих воззрений, как казалось бы, должны были в большей мере стремиться к безотлагательному удовлетворению всех потребностей «человека», следуя наставлению Горация («carpe diem»). Прав был по-своему мистически настроенный гуманист-теософ Фичино, руководитель Платоновской академии и учитель Лоренцо Великолепного, когда он говорил о своем времени (второй половине XV в.) и о флорентийской аристократической среде — «это, несомненно, золотой век». Но такое воззрение не могло стать ни популярным, ни долговечным именно в силу своей социальной конкретности.

Вожделенный век выглядел гораздо более основательным, когда он рисовался в абстрактном облике желательного для его создателей (но казавшегося общеобязательным) «царства свободы» (внутренней или внешней, духовной или телесной). Выдвигая подобные идеалы, новые идеологи в силу генеалогии собственных учений, появлявшихся в качестве новаций, всегда связанных с традициями, не могли уничтожить целиком гносеологические основы прежних идеологий (хотя бы субъективно и стремились к этому), а подвергали их большему или меньшему структурно-семантическому преобразованию. Отцы церкви яростно боролись с античным язычеством, но не могли ликвидировать языческих богов как фикцию, так как не были атеистами. Они при-

знали этих богов за реальность, но понизили рангом, переведя в разряд бесов и сбросив с высот Олимпа в преисподнюю.

Такое воззрение зародилось еще в «Апокалипсисе», где воинственный, жестокий и поэтичный греческий Аполлон вновь обрел свой давний (видимо, малоазийский) облик Аполлиона — «губителя» и превратился из почитаемого божества в проклинаемого «ангела бездны» (IX, 11). Это представление прошло сквозь «темные века» и господствовало до «Божественной комедии» Данте, который опять бесстрашно вознес Аполлона на новую вершину, переместив его прямо в рай (I, 13—36). Средневековое заключение языческих богов и прославленных язычников (исторических и литературных героев) в аду символизировало общий характер освоения христианством античной культуры, а применительно к упомянутым богам оказалось необходимой консервацией, которая обеспечивала их последующую духовную (но не ортодоксальную) реабилитацию гуманистами.

Отвергая средневековый аскетический идеал и схоластику с позиций «возрождаемой» Античности, гуманисты не занимались искоренением христианских мифов (подобно тому, как отцы церкви не уничтожали языческих богов). Они спокойно совмещали критику пороков духовенства с обслуживанием папской курии, новых пастырей католицизма и, что особенно важно, с почтительным отношением к его древним отцам. Покровитель гуманистов, урбинский герцог Федерико III да Монтефельтро (XV в.), знаток древнегреческой литературы и философ, изучал сочинения отцов церкви (западных и восточных). Петрарка в своей «Тайне» («Secretum») мысленно исповедовался «дорогому наставнику» Августину. Его же замечательное изображение создал Боттичелли во флорентийской церкви Оньи Санти, а позже — Рафаэль в росписях папского кабинета, где наряду со знаменитой «Афинской школой», он написал «Диспута́», символически объединив у алтаря четырех основателей католицизма: Августина (в центре), Амвросия Медиоланского, Иеронима, Григория Великого, за которыми поместил папу Сикста IV, а за ним Данте. Связь времен и идей здесь обозначилась не менее ясно, чем на соседней рафаэлевской росписи «Парнас», где Данте и Вергилий стоят по сторонам от Гомера, а юный Петрарка следует за Сафо. Самое характерное в соотношениях этих фигур и эпох именно то, что они соприкоснулись друг с другом, невзирая на разделявшую их историческую пропасть — Средневековье.

Прилагая все силы, чтобы преодолеть эту пропасть, в своей столь же яростной борьбе с ее «призраками» (как это было и у отцов церкви по отношению к их языческим учителям), гуманисты не отбросили христианскую мифологию в принципе. Поэтому им было необходимо мифологизировать представление о «человеке», чтобы возвести его мысли, страсти и поступки в ранг абсолютных ценностей, щедро наделяя душевный мир (прежде всего — свой собственный) модифицированными «небесными» досто-

инствами. Только этот нравственный постулат мог обеспечить само существование миросозерцания гуманистов, как антитезы средневековому аскетическому идеалу. Церковное учение о «грешном» человеке было отброшено, и, как это показательно для переходной эпохи, природа человека, оставаясь константной, начинала претерпевать полярные метаморфозы в ее идеологической интерпретации. Если когда-то Демокрит (V в. до н. э.) считал Гомера «божественным» по таланту и по природе, то деятели Возрождения стали присваивать друг другу такие же определения по уму и творческим заслугам: например, по мнению Макьявелли, «божественным» был Пико делла Мирандола.

Поскольку такие определения были органичным выражением гуманистического представления о значении личности, их историческую оценку нельзя было бы ограничить ни религиозными, ни эстетическими квалификациями: первое было бы архаизацией, а второе модернизацией предмета. В плане историческом культ «человека», как и всякое учение такого рода, появился вовремя: в качестве этической основы миросозерцания гуманистов — при сохранении в нем христианского «бога» (как необходимого фона) — он последовательно приводил к созданию культа «земного бога». Теория возрождала старые принципы власти (эллинистический — царский и римский — императорский) в новой обстановке созревавшего европейского абсолютизма. Поэтому политическая доктрина абсолютизма была закономерно разработана в единственном завершенном учении гуманизма у того же Макьявелли при помощи сочетания старинных государственных идей с идеализацией современных ему итальянских принципатов, главным образом правления Чезаре Борджа, снискавшего всеобщую известность своей предельной преступностью и аморальностью.

Новый символ «человека», потеснивший средневековый символ «бога», позволил гуманистам, во-первых, открыть широкие пути для развития интеллекта и чувства, следовательно науки и искусства Нового времени, во-вторых, создать и эффективную политическую концепцию («Государь») и стройную социальную утопию («Утопия», «Город Солнца»). Тот же символ «человека» не позволил им обосновать ни целостное нравственное учение (в отличие от отцов церкви), ни позитивную философскую систему, ни объективное правосознание, для построения которых было бы, как всегда, необходимым преобладание принципа авторитарности над принципом индивидуализма. Совершенно логичное для гуманистов пренебрежение к коллегиальным силам принуждения личности (например, к законам, даже к римскому праву) неизбежно вело к беззаконию, а доминанта «человека» приводила к абсолютистской бесчеловечности. В перспективе эпоха Барокко принесла с собой не менее последовательное разочарование в «человеке» вместе с новым экстатическим обращением к «богу».

Итак, люди («грешные» или «божественные») и боги («небесные» или «земные») во всех «мифологических» идеологиях всег-

да сохранялись, видоизменяя в той или иной мере свои субъектно-объектные отношения. Духовное стремление к абсолюту оставалось неизменным и находило свое выражение при помощи обязательной и единой «меры вещей», контрастно менявшей свои исходные эталоны. Поэтому духовные подвиги новаторов (отцов церкви или гуманистов) в каждом случае представляли собой один из исторических периодов закономерного идеологического ритма: «открытие» мира как вместилища «бога» (divina studia) сменилось «открытием» мира как вместилища «человека» (humana studia). Между этими идеологическими переворотами и пролегает Средневековье, для формационного изучения литературных типов которого противопоставление и сопоставление означенных идеологических рубежей могло бы приобрести в дальнейшем, как мне думается, немаловажное значение.

Г. Цигенгайст

К НЕМЕЦКО-РУССКИМ ЛИТЕРАТУРНЫМ СВЯЗЯМ В ПЕРИОД ОСВОБОДИТЕЛЬНОЙ ВОЙНЫ (1813 г.)

После века Просвещения период освободительных антинаполеоновских войн, когда, по выражению их современника Гумбольдта, произошло нечто величайшее, давно не виденное историей [1], явился новой кульминационной точкой в историческом развитии немецко-русских отношений.

Марксистская наука многих стран, в которой весомое место занимает славистика ГДР, установила, что эпоха Просвещения. по верному выражению Вернера Крауса, «прелюдия нового времени, предвестие современной истории»,— образует первый подлинно кульминационный пункт плодотворных немецко-русских взаимосвязей в литературе, науке и культуре вообще. Одно из новаторских достижений немецкого Просвещения XVIII в. заключается в настойчивых усилиях познакомить Германию и Западную Европу с исторической и духовной жизнью России как составной частью времени. Так, А. Л. Шлёцер, который наряду с Лейбницем и Гердером, формировал прогрессивное отношение немецкого Просвещения к России, в 1768 г. провозгласил программой своей работы: действовать в том направлении, чтобы вся немецкая публика получила о России такое же правильное представление, как о Франции или Англии, и чтобы русская литература, наравне с литературами других европейских народов, все больше входила в культурный обиход немецкого и всего европейского общества [2]. В результате усилий деятелей немецкого Просвещения культура и литература России с поразительной энергией была введена в поле зрения Европы [3].

В период антинаполеоновских освободительных войн духовно-литературные контакты между Германией и Россией обрели новые масштабы. Это объясняется в значительной мере тем историческим фактом, что в те годы широкие слои немецкого народа, как

---

[1] «Wilhelm und Caroline vom Humboldt in ihren Briefen». Herausgegeben von A. von Sydow, B. 4. Berlin, 1910, S. 100. Brief W. Humboldts vom 17.VIII 1813 aus Prag.

[2] August Ludwig V. Schlözer und Rußland. Herausgegeben von E. Winter, Berlin, 1961, S. 204—205. Rapport Schlözers vom 31.I/10.II 1768. an die Petersburger Akademie.

[3] Выдающееся значение этого раннего немецкого посредничества в процессе общеевропейского восприятия русской литературы отметил английский исследователь Г. Фелпс (*G. Phelps*. The Early Phases of British Interest in Russian Literature.— «The Slavonic and East European Review». London, v. XXXVI, N 87, Juni 1958, S. 426).

и многие известные представители науки и литературы, а также политические деятели вошли в непосредственное соприкосновение с русским миром. В переходный период истории немецкого народа впервые оформилась мысль, что Германия и Россия связаны общими действиями и общим отношением к одной из ведущих и прогрессивных идей времени. В своем несправедливо забытом «Трактате о достоинствах русского языка» (1815) Иоганн Северин Фатер, один из выдающихся предшественников немецкой славистики, говорил, что русские и немцы — соратники в единой борьбе за свою свободу и национальную независимость. Как известно, освободительную борьбу против наполеоновского чужеземного ига по ее выраженному с самого начала стихийно-демократическому мятежному характеру молодой Фридрих Энгельс ставил рядом с Французской революцией [4].

Фарнгаген фон Энзе также соотносил освободительную войну и германо-русское сотрудничество в 1813 г. с великими прогрессивными кульминационными моментами европейской истории. Он писал в своем дневнике: «Будничные дни в истории, так же как и в обыденной жизни, многочисленнее, чем воскресные и праздничные. Но 1789, 1813, 1830, 1848 являются самыми большими праздниками столетия» [5]. По его мнению, как раз в 1813 г. в «братской борьбе» немецкого и русского народов во имя «общего освобождения и общей победы» утвердились «такие большие контакты», связывающие исторические судьбы обоих народов, из которых однажды, несмотря на все неблагоприятные «обстоятельства» дела, вырастет тесная общность и возникнет самое деятельное взаимодействие между Германией и Россией [6].

Наша наука, несмотря на значительные достижения, сумела раскрыть процесс взаимодействия обоих народов и их культур в освободительной войне еще далеко не во всей его широте, многосторонности и силе воздействия. Немецкая духовная жизнь того времени приобрела из немецко-русского сотрудничества в борьбе против наполеоновского гнета значительно более сильные импульсы для обращения к русской истории, народной поэзии и художественной литературе, чем это отмечено даже в самых новейших работах.

Не только в 1812, но уже с 1806—1807 гг. Россия находилась в центре внимания немецких патриотических освободительных сил. Несмотря на временный русско-французский альянс, на колебания и нерешительность петербургского двора, в прогрессивном антинаполеоновском движении Германии вызревали надежда

---

[4] Ср. *H. Schell.* Fremdherrschaft and nationaler Befreiungskampf. Zur Problematik des deutschen Befreiungskrieges von 1813.— «Der Befreiungskrieg 1813 (Schriften der Deutschen Sektion der Komission der Historiker der DDR und der UdSSR»), Bd. IV. Berlin, 1967, S. 11 ff.

[5] *K. A. Varnhagen von Ense.* Tagebücher, Bd. 14. Hamburg, 1870, S. 152.

[6] *K. A. Varnhagen von Ense.* Werke von Alexander Puschkin. «Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik», 1838, Bd. 2, N 61, Oktober, S. 482—483.

и ожидание, что русский народ в конечном счете все же проявит себя как решительный союзник в борьбе против чужеземного ига. Основываясь на личных воспоминаниях, популярный и влиятельный поэт Эрнст Мориц Арндт впечатляюще воспроизвел этот процесс возрастающего интереса к России в своей «Народной истории русской войны»[7]: уже начиная с Тильзитского мира умные и патриотически настроенные немцы обращали свои взоры, наряду с Англией и Италией, и в сторону России. Они знали, что Бонапарт не захочет допустить существование независимого и свободного государства на Востоке Европы. Особенно их внимание было нацелено на Россию начиная с 1810 и 1811 гг. Лучшие люди черпали в этом новое мужество и готовились к борьбе[8].

В итоге бурных событий войны 1812—1813 гг. более чем когда-либо оказалось возможным ознакомить Германию с развивающейся литературой и культурой России.

До сих пор мы еще недостаточно обращали внимание на то, что у целого ряда известных немецких деятелей того времени, которые сами непосредственно испытали силу и величие русского народа в антинаполеоновской освободительной войне, уже тогда созревала уверенность в том, что в недрах русской нации начинается духовный и культурно-литературный подъем, который приобретет всемирно-историческое значение.

В этой связи должен быть упомянут немецко-балтийский публицист Габриель Меркель. В своей антинаполеоновской брошюре «Положение в Европе и перспективы в августе 1813 года», появившейся в Риге, он под впечатлением от беспримерной национальной мощи русского народа написал слова, кажущиеся пророческими нам, людям сегодняшнего дня: «Народ с таким характером и духом пойдет своей собственной богатырской поступью и на поприще культуры»[9].

На этой вере в великое будущее русского народа и русской культуры, усилившейся в дни войны 1812 года, основывается решение Меркеля остаться в России, его «истинном отечестве». Он продолжает свои еще ранее начатые попытки посредством собственных периодических изданий распространить в прибалтийских провинциях русского государства и в Германии знания о литературе и духовной жизни русской нации, «столь важные для всей Европы». Переводчики русского литературного наследия, такие как Борг, Вульферт и Ольдекоп, нашли в нем пылкого сторонни-

---

[7] Этими словами характеризовал Арндт свое изображение Отечественной войны 1812 г. в письме к Гнейзенау из Кенигсберга от 14/III 1813 г.

[8] *E. M. Arndt.* Kurze und wahrhaftige Erzählung von Napoleon Bonapartens verderblichen Anschlägen, von seinen Kriegen in Spanien und Rußland, von der Zerstörung selher Heeresmacht und von der Bedeutung des gegenwärtigen deutschen Krieges: ein Büchlein dem deutschen Volke zum Trost und zur Ermahnung gestellt. Germanien (Leipzig), 1813, S. 27.

[9] *G. Merkel.* Europas Lage und Aussichten im August 1813. Riga, 1813, S. 17. Сочинение Меркеля было напечатано в переводе на русский язык в журнале «Сын Отечества».

ка. Начав с пропаганды подвигов русского народа в Отечественной войне, Меркель и далее выступал «за великолепно расцветающую русскую национальную литературу» от Жуковского до Бестужева и Пушкина. «Еще несколько десятилетий,— уверенно говорил Меркель,— и она станет важнейшей, может быть, и прекраснейшей в Европе». Следует упомянуть также известного историка Б. Г. Нибура, одного из ведущих умов реформаторского и освободительного движения в Пруссии. В одной из вновь найденных нами статей Нибура в берлинском «Прусском корреспонденте» от 14 апреля 1813 года (о разорении Москвы наполеоновскими отрядами) формулируется блестящая мысль, что разбуженная во время войны во всех сословиях моральная сила сразу продвинула русскую нацию на столетие вперед.

К сходным мыслям пришел И. С. Фатер (который во время освободительной войны преподавал в Кенигсбергском университете) в уже цитированном выше «Трактате о достоинствах русского языка» (1815). С полной убежденностью он заявлял, что уже заранее возможно предвидеть, учитывая все преимущества русского языка, чем может стать через столетие русская литература, оплодотворенная национальным подъемом 1812 г.

Нужно указать далее на Фарнгагена фон Энзе. Со времени освобождения Берлина в марте 1813 г. он стал офицером русской армии и как публицист и поэт со всей страстью выступил в поддержку немецко-русского братства по оружию. В стихотворении «Русские в Голландии» он воспел «ратный путь свободы», которая из страны Петра Великого вернула «жизни полноту» «опаленным полям, изнемогавшим под игом» [10]. Весной 1814 г. он высказал надежду, что «обильные всходы, вызванные Отечественной войной, обещают в будущем вызревание более благородных и более свободных форм жизни» [11].

В таких суждениях и надеждах времен освободительных войн, когда ему, наряду со многими другими современниками, казалось, что мир должен явить нечто новое [12], явно предвосхищался программный для него ход мыслей, который зафиксирован в мастерской рецензии на сочинения Пушкина (октябрь 1838 г.).

Хорошо осведомленный о «колоссальном культурном движении» [13], которое выросло из разбуженных национальных сил Рос-

---

[10] Фарнгаген опубликовал это стихотворение в «Газете из полевого лагеря», которую он издавал по поручению русского военного командования совместно с Девелем с конца сентября 1813 г. в северо-западной Германии.

[11] «Briefwechsel zwischen Varnhagen und Rahel». Bd. 3. Leipzig, 1875, S. 317. Письмо Фарнгагена от 10.IV.1814.

[12] Так Фарнгаген писал в своей рецензии на сочинения Гете: Die Musen. Herausgegeben von F. Baron de la Motte Fouqué und W. Neumann. Berlin, Jahrgang 1814, 3. Stück, S. 436.

[13] Это выражение Фарнгаген использовал в своей рецензии на книгу Б. Пабеля «Россия в новейшее время».— Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik. Bd. 1, 1830, N 1, S. 8.

сии и которое питало с тех пор «прекрасные надежды», Фарнгаген мог в 1831 г. в письме к Жуковскому выразить свое твердое убеждение, что русская нация и в духовной сфере призвана к величайшим мировым свершениям [14].

В период освободительной войны деятелями русской культуры предпринимались разного рода усилия теснее установить связь между духовной и литературной жизнью России и Германии. В этом смысле показательно письмо, которое в декабре 1813 г. направил Н. И. Греч энергичному немецкому издателю тех лет Иоганну Фридриху Котта. Россия как освободительница Европы должна теперь во всех отношениях, в том числе и в литературном, вызывать интерес культурного мира, заявлял издатель «Сына Отечества» в этом письме и предлагал регулярно сообщать о событиях русской культуры. Письмо, написанное по-немецки, найдено нами в архиве Национального музея Шиллера в Марбахе на Неккаре (ФРГ) и ниже впервые публикуется в русском переводе [15].

Руководимый стремлением сделать свое отечество известным, обратить на него внимание немецкой общественности и одновременно способствовать культурному сближению «давно породнившихся стран», Греч предложил целую программу своего сотрудничества в издаваемом Котта «Утреннем листке». Основываясь на материалах «Сына Отечества», он хотел еженедельно поставлять на немецком языке самые новые и интересные сведения о состоянии литературы, искусства и науки в российском государстве, биографические заметки о русских писателях и статьи по истории русской культуры. Греч стремился к постоянному сотрудничеству обеих редакций и просил Котта со своей стороны сообщать политические новости, которые касались бы новейших событий, относящихся к освобождению Германии. Основанный И. Ф. Котта в январе 1807 г. «Утренний листок для образованных сословий» занимал тогда главенствующее место среди беллетристической и литературно-критической журнальной литературы. К числу его сотрудников принадлежали многие известные поэты, публицисты и критики. Ревностно поддерживал «Листок» Гете, немало содействуя его авторитету неоднократным личным участием [16].

С 1812—1813 гг., «когда взоры мира были прикованы к России» [17], «Утренний листок» в своих сообщениях о современной европейской литературе усилил внимание к России. В последующие полтора десятилетия — до конца 20-х годов на страницах

---

[14] См. опубликованное нами письмо Фарнгагена к Жуковскому: «Zeitschrift für Slawistik». Berlin, Bd. IV, 1959, S. 14.

[15] Немецкий текст письма был опубликован нами в сборнике «Begegnung und Bündnis. Sowjetische und deutsche Literatur» (Berlin, 1972, S. 514—516).

[16] См.: *F. Höfle*. Cottas «Morgenblatt für gebildete Stände» und seine Stellung zur Literatur und zur literarischen Kritik. München, 1937.

[17] «Утренний листок» от 26 июня 1813 г.

«Утреннего листка» осуществлялось знакомство немецких читателей с русской литературой [18].

Личный контакт с Котта, к которому стремился Греч, по неизвестным причинам не осуществился. Редакция «Утреннего листка» опиралась на других корреспондентов в России. Но «Сын Отечества», безусловно, выдвинулся в период до 1825 г. в число часто используемых источников информации для «Утреннего листка».

Весьма заинтересованную пропагандистку русской литературы Греч нашел в немецкой писательнице Фанни Тарнов (1779—1862). По поручению Котта, она была корреспонденткой «Утреннего листка» с середины 1816 г. до середины 1817 г. в Петербурге и там познакомилась с Гречем, «одним из высокоценимых русских писателей», как она его называет. Греч знакомил Фанни Тарнов, которая не знала русского языка, с литературной ситуацией в России и давал ей сведения о новостях русской литературы, которые она использовала с большим публицистическим искусством. Так, она опубликовала в «Утреннем листке» Котта подробное изложение написанного Гречем обзора русской литературы 1815 г. и 1816 г. [19]

Приложение

Письмо Н. И. Греча Иоганну Фридриху Котта

С.-Петербург, 27/15 декабря 1813

Редакции «Утреннего листка» *

Россия как освободительница Европы не может теперь не вызывать интереса во всем культурном мире, но именно теперь немецкая публика совершенно не располагает сведениями о состоянии литературы, искусств и наук в России, которые раньше время от времени попадали в немецкие журналы,— вполне естественное следствие длительного разрыва всех связей, тяготевшего над обеими нашими давно породнившимися странами **.

Нижеподписавшийся работал в 1812 г. над статьями о русском языке и литературе в редактируемой господином Меркелем рижской «Газете литературы и искусства», издание которой было прервано войной, позднее не было продолжено и, по всей видимости, не будет возобновлено ***.

Так как сейчас в России не выходит на немецком языке ни одной газеты, которая освещала бы вопросы литературы, то нижеподписавшийся вынужден обратиться к редакции «Утреннего

---

[18] См.: *E. Reißner*. Deutschland und die russische Literatur 1800—1848. Berlin, 1970, S. 38—39.

[19] «Übersicht der russischen Literatur in den Jahren 1815 und 1816.— Morgenblatt, 1817, № 22 vom 18.VII. Beilage: Literaturblatt, № 22, S. 87—88. Авторство Ф. Тарнов устанавливается на основе документов из архива Котта.

листка» с просьбой благосклонно отнестись к представляемым им материалам.

Их содержание будет охватывать:

1) новейшие сведения о литературных, художественных и научных событиях в России;

2) биографические сведения о русских писателях, художниках и ученых;

3) статьи по истории культуры в России;

4) русские анекдоты и т. д. и т. п.

Я мог бы поставлять корреспонденцию по меньшей мере каждые 8 дней.

Так как нижеподписавшийся сам является издателем русского журнала, публикующего, помимо исторических и политических статей, общие обзоры русской литературы, и так как он состоит при Министерстве просвещения и является членом двух российских литературных обществ, для него не составит затруднений сообщать новейшие и самые интересные сведения, достоверность которых он гарантирует.

Он совершенно не претендует на гонорар и только просит не ставить его имени под опубликованными статьями и просматривать статьи с точки зрения стиля и языка (освоить которые ему, как урожденному русскому, довольно трудно). В остальном он был бы весьма обязан редакции, если бы она ему (при таком большом объеме ее корреспонденции) время от времени поставляла некоторые еще неизвестные или новые политические известия о теперешних событиях, относящихся к освобождению Германии.

Только одно должно быть попутно отмечено: он исполнен страстного желания сделать свое отечество во всех отношениях более известным и более уважаемым за рубежом, если последнее еще возможно, и свое настойчивое предложение он просит рассматривать именно исходя из этого.

Ему было бы очень приятно, если бы он мог получить на это письмо ответ одного из господ издателей «Утреннего листка»; это дало бы ему возможность тотчас же переслать ему свои корреспонденции и вступить в переписку с одним из господ издателей по этому поводу.

Н. фон Греч

Титулярный советник и дворянин Российской империи, школьный инспектор и секретарь цензурного комитета в Санкт-Петербурге, член общества «Беседа любителей российской словесности» и «Вольного литературного общества» в Санкт-Петербурге, издатель литературного и политико-исторического журнала «Сын Отечества».

Ответ адресовать Н. Ф. Гречу в газетную экспедицию почтамта в Санкт-Петербурге.

Если предложение будет благосклонно принято, он будет просить редакцию с нового года пересылать ему по почтовым дням экземпляр «Утреннего листка» ****.

Примечания

* Ответственным редактором «Утреннего листка» с конца 1807 г. до 1816 г. был поэт Фридрих Хауг. Так как И. Ф. Котта как «самодержец книготорговли» весьма ограничивал самостоятельность редакторов, это письмо с далеко идущими предложениями Греча несомненно было представлено Котта. Поэтому И. Ф. Котта должен считаться непосредственным адресатом.

** Здесь в конце 1813 г. Греч формулирует с более прогрессивных позиций мысль, которую двумя годами позже изложил в «Утреннем листке» другой петербургский корреспондент, И. Сергиевский, с несомненной консервативно-монархической тенденцией: «Сейчас самое подходящее время для того, чтобы Германия, теперь тесно побратавшаяся с Россией благодаря дружбе монархов и братству по оружию, получала наиболее ценные известия из этой страны, переживающей расцвет своей молодости. Эти известия должны быть поставлены ее уроженцами и хотя бы такими иностранцами, которые не испытывают недостатка в знании русского языка и литературы». (См.: «Morgenblatt», N 251, vom 20.X.1815, S. 1003).

*** Имеется в виду «Газета литературы и искусства», которую издавал Габриэль Меркель в Риге с 7 января 1811 г. до июля 1812 г.

Это место в письме, насколько мы можем судить, является первым свидетельством о сотрудничестве Греча в литературной газете Меркеля.

Краткая ссылка на Греча находится лишь в обзоре Меркеля «История моих лифляндских журналов» (см. «Baltische Monatsschrift», 1898, 45. Bd, N 3, S. 207). Газета Меркеля, в которой напечатан ряд сообщений и заметок Греча о русской литературе, находила доступ, несмотря на неблагоприятные обстоятельства времени, и в Германию. Так, в конце августа 1812 г. «Лейпцигская литературная газета» с похвалой отметила, что рижская «Газета литературы и искусства» приобрела значение и для иностранцев благодаря заметкам о русской литературе, рецензиям на русские или вышедшие в Российской империи произведения, отрывкам из русских журналов, сообщениям из Университетов и других учебных заведений Российской империи о произведениях искусства, законах и постановлениях, которые относятся к наукам и искусствам, и т. д. («Leipziger Literaturzeitung», 1812, N 216, vom 31.VIII, S. 1728).

**** Ответил на это письмо Котта или по его поручению Ф. Хауг, установить не удалось. В 1814 г., а также в последующие годы в «Утреннем листке» не было напечатано никаких сообщений, присланных непосредственно Гречем.

Другие петербургские корреспонденты не раз давали информацию о «Сыне Отечества» Греча в «Утреннем листке». Так, в конце 1815 г. И. Стревский в обзорной статье «Русские журналы» останавливается и на «Сыне Отечества», причем его оценка Греча не отличается особой доброжелательностью (см. «Morgenblatt», 1815, N 290, vom. 5.XII, S. 1159).

Перевел с немецкого С. В. Тураев

Д. Д. Благой

ОБ ОДНОЙ ЭЛЕГИИ ПУШКИНА

В одной из записных книжек Пушкина кишиневского периода сохранился черновой набросок — начало обращения поэта к своей лире:

Наперсница моих сердечных дум,
О ты, чей глас приятный и небрежный
Смирял порой [страстей] [порыв] мятежный
И веселия [порой] [унылый] ум,
О верная задумчивая лира...

На этом набросок — эскиз несколько более позднего стихотворения «Наперсница волшебной старины, // Друг вымыслов игривых и печальных» — и обрывается. Но в этих пяти стихах явлен первый синтетический образ-характеристика двух основных начал пушкинской поэзии — «веселящей» «унылый ум» поэта (в вариантах «печальный», «мрачный ум») и другой, затрагивающей более глубокие сферы его сознания и потаенные струны сердца — «задумчивой».

Две эти стихии — *веселящая*, *шаловливая* и *задумчивая*, *игривая* и *печальная*, перемежая друг друга, порой почти синхронно сосуществуя, проходят параллельными рядами по творчеству Пушкина 20-х годов, гениально, так сказать, не по Евклиду, а по Лобачевскому, не только встретившись (такая встреча намечалась уже в «Руслане и Людмиле», в «Гавриилиаде»), но и слившись в нечто целостное, нераздельно единое в «пестрых главах» его центрального произведения — романа в стихах, сфокусировавшего в себе все грани — все краски и звуки — его творчества. Однако это произойдет лишь года два спустя, а до этого параллельность перемежающихся рядов сохраняется. В то же время на магистральную линию последующего, набирающего бо̀льшую и бо̀льшую высоту пушкинского творческого развития все явственнее выходят «важные» — «задумчивые» — звуки лиры поэта.

На первый взгляд, подобно *игривым* жанрам Пушкина 1821 г., *задумчивые* творения его музы ни по содержанию, ни по форме сколько-нибудь существенно не отличаются от того, что писалось им в предшествующий период. Помимо, чаще всего игривых, дружеских посланий, все они осуществляются в рамках двух основных жанров, так называемых «подражаний древним», главным образом древнегреческой антологии и того жанра, который, оттеснив оду, стал наиболее характерным для эпохи предромантизма и мечтательно-унылого романтизма добайроновского периода —

элегий, щедрую дань которым Пушкин стал отдавать еще в последние лицейские годы. Причем, пожалуй, именно в жанре элегий традиционность раннего Пушкина особенно бросается в глаза. Но как раз в некоторых элегиях этого года, хотя ни одна из них не явилась существенно «новым словом» в творческом развитии поэта, сквозь эти «краски чуждые» при более пристальном вглядывании начинают проступать в некие новые черты.

Наиболее выразительна в этом отношении элегия «Гроб юноши». Безвременная смерть юного и «нежного» питомца «любви» и «забав», его одинокая, забытая могила, в которой он, чуждый всему земному, покоится в «мирной сени гробовой» — все это давно стало в ряд «общих мест» и стилистических штампов «унылой» элегии. Но под волшебным пером Пушкина этот окостеневший, мертвый литературный инвентарь снова обретает изначальную свежесть, живое поэтическое дыхание.

Первый биограф, комментатор и издатель первого же научно-критического собрания сочинений Пушкина, охвативший своими исследованиями все его творчество, П. В. Анненков высказал предположение, что это «превосходное» стихотворение «навеяно, быть может, известием о смерти одного из лицейских друзей поэта» [1], любимца товарищей, умного и веселого, музыкально одаренного юноши Н. А. Корсакова, скончавшегося 26 сентября 1820 г. во Флоренции и там же похороненного. Очень осторожно высказанное предположение (никаких прямых данных этому не было и нет) было принято последующими комментаторами-пушкинистами, особенно сторонниками так называемого узко «биографического метода», стремившимися каждое произведение Пушкина прямолинейно истолковывать в этом плане. Бытует оно и сейчас. А. В. В. Вересаев превратил гипотезу Анненкова в бесспорный факт. В очерке о Корсакове, данном им в широко известном и в общем полезном справочном труде «Спутники Пушкина», он замечает: «Пушкин написал на его смерть довольно плохую элегию «Гроб юноши» [2]. Между тем текст самой элегии не только не содержит ничего подтверждающего это, но, наоборот, скорее этому противоречит. О Корсакове Пушкин писал еще задолго до элегии, в ранних классах лицея («Приближься, милый наш певец, // Любимый Аполлоном // Воспой властителя сердец // Гитары тихим звоном...». «Пирующие студенты», 1814). Писал и значительно позже в знаменитой лицейской годовщине 1825 года: «Он не пришел кудрявый наш певец // С огнем в очах, с гитарой сладкогласной // Под миртами Италии прекрасной // Он тихо спит...» Как видим, в обоих случаях облик лицейского товарища наделен конкретными, индивидуальными чертами. В элегии 1821 г. этого совсем нет. Перед нами предстает отвлеченный образ некоего, без-

---

[1] «Сочинения Пушкина». Изд. П. В. Анненкова, т. II, стр. 311.
[2] *В. В. Вересаев*. Спутники Пушкина, т. 1. М., «Советский писатель», 1937, стр. 78.

временно почившего юноши, очерченный самыми общими штрихами. Ничего схожего с «миртами Италии» не имеет и пейзажная концовка элегии — типичная картина русского сельского кладбища «на краю большой дороги».

В памяти писателя А. Ф. Вельтмана, общавшегося в Кишиневе с Пушкиным, сохранились сказанные им как раз в эту пору (в апреле — декабре 1821 г.) слова о «молодых поэтах», бо̀льшая часть которых «пишут стихи потому только, что руки чешутся» [3]. Сам Пушкин, почитая «искренность вдохновения» обязательным условием поэтического творчества без этого нет поэзии), никогда, как правило, не писал стихов только потому, что «чешутся руки». Поводом для создания им «Гроба юноши» могло послужить и известие о смерти друга, и какой-то иной, неизвестный нам аналогичный случай. Помимо того, для него — поэта, прежде всего и больше всего, для которого мир искусства слова был как бы своего рода второй реальностью, не менее, чем житейский факт, вдохновительным импульсом могло явиться и сильно пережитое им впечатление от какого-нибудь художественного создания. А что в данном случае тот или иной повод был, говорит бесспорное свидетельство «искренности» вдохновения — высокая поэтичность, которой, вопреки не почувствовавшему ее Вересаеву, несомненно отмечено данное стихотворение. Это ценил в нем и взыскательнейший художник — сам Пушкин, который, подвергнув весьма строгому отбору произведения, включаемые им в печатные сборники своих стихов, «Гроб юноши» в них вводил. Как должно оценил этот стих и взыскательный критик Белинский. Правильно — глазами историка литературы — он отнес его к числу стихотворений поэта, в которых «виден уже Пушкин, но еще более или менее верный литературным преданиям, еще ученик предшествовавших ему мастеров, хотя часто и побеждающий своих учителей... если можно так выразиться — обещающий Пушкина, но еще не Пушкин» [4]. Одновременно — свежим восприятием читателя и критика-современника — он проникновенно восклицал: «Сколько... поэтической грусти... поэтического раздумья в прелестном стихотворении «Гроб юноши»!.. Всё окончание этой прекрасной пьесы, заключающее в себе картину гроба юноши, дышит такою светлою ясною и отрадною грустью, какую знала и дала знать миру только поэтическая душа Пушкина» [5]. Здесь еще раз проявилась замечательная чуткость Белинского. «Поэтическое раздумье», связанное с этой «картиной», как и сама она, надолго сохранялась в творческой памяти Пушкина, подсказав ему, лет пять — семь спустя, в шестой и седьмой главах «Евгения Онеги-

---

[3] *М. А. Цявловский.* Летопись жизни и творчества Пушкина, т. I. М., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 295.

[4] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч. М., Изд-во АН СССР, 1955, т. VII, стр. 293, 294.

[5] Там же, стр. 296.

на» аналогичную картину могилы «юноши-поэта» — Владимира Ленского.

В элегии:

Над ясными водами
Гробницы мирною семьей
Под наклоненными крестами
Таятся в роще вековой.
Там, на краю большой дороги,
Где липа старая шумит
Забыв сердечные тревоги,
Наш бедный юноша лежит...
Напрасно блещет луч денницы,
Иль ходит месяц средь небес,
И в круг бесчувственной гробницы
Ручей журчит и шепчет лес;
Напрасно утром за малиной
К ручью красавица с корзиной
Идет и в холод ключевой
Пугливо ногу опускает:
Ничто его не вызывает
Из мирной сени гробовой.

В шестой главе романа в стихах:

Есть место: влево от селенья,
Где жил питомец вдохновенья,
Две сосны корнями срослись:
Под ними струйки извились
Ручья соседственной долины.
Там пахарь любит отдыхать,
И жницы в волны погружать
Приходят звонкие кувшины;
Там у ручья в тени густой
Поставлен памятник простой...
И горожанка молодая,
В деревне лето провождая,
Когда стремглав верхом она
Несется по полям одна
Коня пред ним остановляет...

И снова о том же в седьмой главе:

Меж гор, лежащих полукругом,
Пойдем туда, где ручеек
Виясь бежит зеленым лугом
К реке сквозь липовый лесок.
Там соловей, весны любовник,
Всю ночь поет; цветет шиповник,
И слышен говор ключевой,—
Там виден камень гробовой...

«Картины» могилы Ленского отличаются от описания «гробницы юноши» «местными» подробностями, еще большей прелестью и богатством красок русской природы, еще более прекрасным в своей простоте и непринужденности стихом. Но их, безусловно, роднит не только общий сюжетный мотив, эмоциональный и образный колорит, метр, ритм. (Каноническим размером элегии, в том числе и большинства пушкинских элегий, был чаще всего шестистопный ямб; «Гроб юноши» облечен в ямбический четырехстопник, по своему ритмическому звучанию, можно сказать, «онегинский» еще до «Евгения Онегина».) Единит их и интонация, лексика, синтаксические построения. И — главное — овеяны они той — по-пушкински — светлой, примиряющей грустью, которую так точно ощутил в «Гробе юноши» Белинский.

В элегии:

Уж редко, редко именуют
Его в беседе юных дев.
Из милых жен, его любивших,
Одна быть может слезы льет
И память радостей почивших
Привычной думою зовет
К чему?..[6]

В седьмой главе «Евгения Онегина»:

Поэта память пронеслась,
Как дым по небу голубому,
О нем два сердца, может быть,
Еще грустят... На что грустить?..

Вместе с тем, когда Пушкин писал свой роман в стихах, «переходный» период его творчества уже вполне закончился; давно пройденным этапом была и элегия 1821 г. Неудивительно поэтому, что она дала ему в том же «Онегине» материал не только для лирико-философских раздумий, но и для легкой безобидной автопародии — образца элегических строк самого Ленского, которые он, «темно и вяло (что романтизмом мы зовем...)», слагает в ночь перед роковой дуэлью:

Блеснет заутра луч денницы,
И заиграет яркий день;
А я — быть может, я, гробницы
Сойду в таинственную сень,
И память юного поэта
Поглотит медленная Лета,

---

[6] Кстати отмечу, что строки о «любивших» юношу «юных девах» и «милых женах» вспомнились Пушкину при писании «Вакхической песни» (еще до шестой главы «Онегина»): «Да здравствуют нежные *девы*//И *юные жены, любившие нас*».

Забудет мир меня; но ты
Придешь ли, дева красоты,
Слезу пролить над ранней урной...

Несомненная общность и элегических мотивов, и лексики подтверждается в данном случае и прямой реминисценцией («Блеснет заутра луч денницы» и «Напрасно блещет луч денницы»). Всё это еще раз показывает, как крепко запала в глубинные пласты творческой памяти поэта данная элегия.

Отмечу еще одну, казалось бы, совсем тоненькую, но по существу очень значительную ниточку связи между элегией и уже не темой Ленского, а всем пушкинским «романом в стихах». В элегии впервые употреблено слово «полупечально». А ведь этим словом Пушкин обозначал позднее одно из слагаемых сложнейшей и своеобразнейшей жанровой и стилистической структуры «Евгения Онегина» — собранья «полусмешных, полупечальных» глав его. Больше это слово он никогда не употребляет.

Помимо «романа в стихах», от элегии тянутся нити и к другим замечательнейшим созданиям Пушкина. Укажу пример, который особенно наглядно демонстрирует как глубокое развитие одного из настойчивых раздумий поэта над вопросами жизни и смерти, так и блистательный рост его бесподобного художественного мастерства. В начале элегии повествуется о том, как старики, которые уже тяготятся своей жизнью, любуются наслаждающимся ею, полным жизненных сил юношей, которому с годами, так же как и им, «постынет белый свет», и, утешаясь зрелищем этой полнокровной жизни, ласково его напутствуют: «Теперь играй...» «Но,— прерывает поэт,— старцы живы, // А он увял во цвете лет...» В этой реплике — и констатация факта и, вместе с тем, скрытая мысль о парадоксальной несправедливости законов природы, человеческого бытия.

А в какой — изумительной по своей философской глубине и величаво-эпической простоте — образ облекается лет десять спустя эта оголенная мысль под пером поэта, умудренного и житейским (смерть Веневитинова) и творческим (смерть Ленского) опытом в одном из самых зрелых и значительнейших его творений — маленькой трагедии о скупом рыцаре!

Альбер

Ужель отец меня переживет?

Жид

Как знать? дни наши сочтены не нами;
Цвел юноша вечор, а нынче умер,
И вот его четыре старика
Несут на сгорбленных плечах в могилу.

Как видим, в традиционную уже и в ту пору, в значительной степени заштампованшуюся элегическую почву «Гроба юно-

ши» были заронены семена раздумий и чувств Пушкина, которые в последующем своем прорастании далеко выходили за относительно ограниченные пределы данного жанра.

Традиционные рамки унылой элегии стесняли поэта уже и в этом стихотворении. По самой своей структуре оно несколько отличается от большинства предшествующих и синхронных его элегий, имеющих чаще всего сугубо личный, субъективный характер. И в сюжете «Гроба юноши», и в эпизоде с толкующими между собой «старцами», занимающем почти четвертую его часть, и в тонких описаниях природы объективно-повествовательное начало преобладает над началом авторским — суждениями, высказываниями, эмоциональной окраской повествуемого. Знаменательна и та необычная композиция, которую в конечном счете придал стихотворению поэт.

Как правило, Пушкин создавал не только свои крупные произведения, но и стихотворения, даже совсем небольшие, не занося на бумагу то, что предварительно сложилось в его сознании. Вспомним описание им своего творческого процесса в те «мгновения», когда в нем возникало и неудержимо требовало исхода — художественного воплощения — «лирическое волненье», охватывающее всё его существо: «И пальцы просятся к перу, перо к бумаге» — это из знаменитой «Осени» 1833 г. Но о том же он говорил и много ранее, в стихотворении, написанном 11 апреля 1821 г. «К моей чернильнице», в которой он «находил»:

Верность выраженья,
То звуков или слов
Нежданное стеченье,
То едкой шутки соль.
То Правды слог суровый,
То странность рифмы новой,
Неслыханной дотоль...

Поэтому дошедшие до нас записи Пушкина в его рабочих тетрадях своих произведений имеют совершенно исключительную ценность. «Сокровища мои // На дне твоем таятся»,— обращался поэт к неизменной «подруге» его дум, «наперснице» — чернильнице. Привлекая такие авторские записи к исследованию, получаешь возможность поднять эти воистину «сокровища» на поверхность, постичь весь объем его титанического литературного труда, весь ход, всю последовательность, сложность, тонкость, оттенки, извивы его стремительно развивающейся, ищущей и обретающей творческой мысли,— отбрасывающей, изменяющей, принимающей... и снова приходящей в движение — отвергающей уже найденное хорошее во имя лучшего, наиболее адекватного и художественно совершенного выражения своих замыслов.

Подобную картину раскрывает перед нами и первоначальный черновой автограф «Гроба юноши», имеющийся в рабочей тетра-

ди, которой Пушкин начал пользоваться с декабря 1820 г. и в которой содержатся записи почти всего, что писалось им в течение 1821 г. Остановлюсь лишь на одной, в данном случае особенно существенной для нас детали. Пушкин начал стихотворение словами: «Он дремлет»; затем сложилась и вся строка: «В сырой могиле дремлет он» и следующие три строки начального четверостишия, которые хотя и дорабатывались Пушкиным, но в основном сохранили свои первоначальные очертания. Существенно изменилось лишь самое начало стихотворения, его первая строка, над которой Пушкин особенно настойчиво работал. За приведенными первыми двумя вариантами ее последовало: «В могиле мрачной дремлет он», «В могиле тесной [тлеет] дремлет он»; «Увы! в могиле он лежит», наконец, «Увы, навеки скрылся он». Эта последняя редакция сохранилась и при более поздней перебелке чернового текста, при чем и к ней имеется вариант: «Навек, навек сокрылся он». Но и это не удовлетворило поэта. При перебелке черновика он задумался и над заглавием стихотворения. Сперва написал: «Отрывок», изменил «Элегический отрывок», затем «Гроб юноши (отрывок из элегии)». В окончательном тексте, опубликованном в издании его стихотворений, вышедшем в 1826 г., подзаголовок поэт снял. Но зато само стихотворение было подчеркнуто оформлено им именно как отрывок: оказалось и без начала (первая строка открывается отточием и вторым полустишием: «...Сокрылся он»), и без конца (последняя строка заключается многоточием). Казалось бы, все это — мелочь. Однако на самом деле такое оформление явилось впервые найденным поэтом тонким художественным приемом. Стихотворение ничего по сравнению с первоначальным текстом не утратило в своей цельности и внутренней завершенности. Вместе с тем оно как бы заключало в себе двойную — по обе границы текста (*до* второго полустишия и *от* последней строки), не высказанную словами, но выраженную графическими знаками и тем самым интонационную перспективу, настраивающую читателя на особый музыкальный лад. Прием этот, несомненно, зародился на почве тогдашнего пушкинского романтизма — поэтики нарочитой недоговоренности, неопределенности, загадочности, но оказался столь художественно выразительным, что от него тянутся нити к таким зрелейшим и совершеннейшим лирическим стихотворениям Пушкина, уже не романтика, а «поэта действительности», как элегия «Ненастный день потух...» (1825), как «Осень» (1833) и, особенно, как написанный совсем незадолго до смерти элегический отрывок «...Вновь я посетил» (1836), где прием этот достигает наиболее четкого композиционного развития: стихотворение не только открывается, как и «Гроб юноши», вторым полустишием, но и обрывается метрически неполной, последней строкой. Но намеренная и продуманная «отрывочная» композиция «Гроба юноши» заключает в себе и еще одну тоже двойную, но уже непосредственно содержательную, перспективу.

В этом же году, примерно за месяц до приведенного в начале пятистишного чернового наброска, Пушкин в послании к ближайшему другу своих петербургских предссылочных лет — «всегда мудрецу, а иногда мечтателю» — П. Я. Чаадаеву рассказывает об обретенном в ссылочном «уединении» и совсем новом для него методе умственной работы и творческого труда. Он теперь владеет своим днем, он познал и «жажду размышлений» и «тихий» — спокойный, неторопливо творческий труд. Поставив перед собой четкую цель — «в просвещении стать с веком наравне», углубленно, упорно и сосредоточенно размышляя над важными предметами — проблемами современности и вековечными вопросами человеческого бытия, он учится «удерживать вниманье долгих дум».

Действительно, если мы пойдем по композиционно подсказанному поэтом в его элегическом отрывке пути, введем «Гроб юноши» в контекст большинства лирических стихотворений, внушенных на протяжении 1821 г. поэту его «задумчивой лирой», мы убедимся, что во всех них отчетливо звучит, настойчиво удерживаемая сознанием поэта одна из долгих и, несомненно, важных дум его — мысль о смерти, мотивы могилы, гроба.

«Живу печальный одинокий // и жду придет ли мой конец» — так заканчивается первая же (написана 22 февраля) элегия данного года: «Я пережил свои желанья». «Привычными думами» о смерти насыщено следующее за этим стихотворение «Война», написанное в марте в связи с напрасно ожидаемым передовыми общественными кругами объявлением Россией — в поддержку восставшей Греции — войны с Турцией и мечтами поэта принять в ней участие. Описанием «торжественной могилы» погибшего на плахе «юного праведника» — немецкого студента-революционера Занда — заканчивается знаменитый «Кинжал» (предположительно тоже в *марте*). *Милому* своему *другу*, Чаадаеву завещает поэт после своей, скоро ожидающей его, как ему казалось, смерти («Когда навек уснет перо — моя отрада») «заветный кристалл», в котором «хранится огонь небесный» — источник его вдохновений, его Ипокрену — свою чернильницу («К моей чернильнице» — *11 апреля*). В этот «поток сознания», своего рода подспудное течение не оставляющих поэта мыслей о смерти, то и дело, снова и снова выбивающихся наружу, органически входит, словно бы зачерпнутый из него творческой горстью поэта, и *отрывок* — «Гроб юноши» (написан не позднее *18 июля*). Но все те же «долгие думы» продолжают свое течение и далее. В августе создаются одна за другой, внутренне между собой связанные, две новые элегии «Умолкну скоро я. Но, если в день печали» (*23 августа*) и «Мой друг, забыты мной...» (*24 августа в ночь* — даты при той и другой поставлены самим поэтом), в которых, особенно в первой, снова звучит предчувствие неотвратимо приближающейся смерти. Венчает весь этот ряд написанное (закончено в первой редакции в *начале* — не позднее 10 — *ноября*) стихотворение на смерть Наполеона.

В одном из первоначальных вариантов знаменитых «Стансов» 1829 г. «Брожу ли я вдоль улиц шумных» поэт писал, что, где бы он ни был, в какой бы обстановке ни находился, ему «везде близка», «всегда» с ним мысль о неизбежной смерти. Подтверждение этому действительно можно найти в пушкинской лирике конца 20-х—30-х годов. Однако, как мы только что могли убедиться, это имело место уже в 1821 г. Больше того, в движении, развитии в сознании поэта данной поры «долгой думы» о смерти можно установить некую психологическую закономерность, своего рода определенный ритм.

В стихотворении «Война» Пушкин раскрывает содержание своего внутреннего мира, то, из чего он, в основном, складывается и чему суждено, в случае его гибели, также умереть («И всё умрет со мной»). Здесь и интимно-личное («надежды юных дней», «воспоминание» о брате, о друзьях, «И ты, и ты любовь...»). Но здесь же и иное, выводящее ум и сердце поэта из его душевного микрокосма в макрокосм жизни общественной, больших исторических деяний, высоких гражданских порывов, жертвы собой ради свободы народа, человечества, наконец, выполнения связанного со всем этим своего писательского долга: «слова поэта — это его дела», как скажет он несколько позднее («К высокому стремленье», «священный сердца жар», волненье творческих мыслей). И оба эти начала не только соседствуют друг подле друга, но и составляют некое противоборствующее единство противоречий, пожалуй, особенно отчетливо проявляющееся в не оставляющих поэта думах о неизбежности смерти, и в этом противоборстве снимающее то унылое, мрачное, безнадежное, что с этими думами связано. Легко убедиться в этом, если еще раз оглядеть только что указанный ряд пушкинских «задумчивых» стихотворений 1821 г. В первом из них — узколичной традиционно «унылой» элегии — поэт уподобляет себя сухому листу, случайно уцелевшему в зимний *хлад* на *обнаженной ветке*, печально и одиноко ожидающему своего конца. Совсем в иных тонах — не минорных, а мажорных — говорится о смерти, о смерти во имя революционного подвига («Кинжал»), героической борьбе за свободу (в концовке стихотворения «Война»: «Что ж медлит ужас боевой? Что битва первая еще не закипела?..»)

Все эти стихотворения написаны до «Гроба юноши», до того отточия, заменяющего первое полустишие, которым отрывок Пушкина начинается. Эта его элегия вращается тоже в интимно-личной сфере. Но субъективный момент — мысль о *своей* смерти в ней отсутствует. Вместо ущербных сетований на свою печальную участь, в ней — философские раздумья о человеческой судьбе вообще; вместо *уныния* она овеяна той «светлой грустью», которую чутко ощутил Белинский, тем *светлым* чувством, о котором поэт скажет позднее — «Печаль моя светла» — в одном из своих лирических перлов («На холмах Грузии лежит ночная мгла») и ко-

торое является одной из замечательных черт душевного мира зрелого Пушкина.

Как видно из пушкинских рукописей, элегический отрывок поэта начерно был полностью им написан. Однако окончательную обработку стихотворения поэт отложил на полгода. Обращение к тем же рукописям дает возможность и объяснить это. Сбоку страницы, заполненной черновиком элегии, на оказавшемся свободном месте есть помета Пушкина на французском языке: «18 июля. Известие о смерти Наполеона». Всколыхнувшая весь мыслящий мир смерть одного из замечательных людей пушкинской современности, в течение многих лет игравшего судьбами царств и народов, его «великолепная могила» «среди пустынных волн» в безбрежных океанских просторах надолго вытеснили из сознания Пушкина тему о безвестной гробнице безвестного юноши. Но реализована была поэтом новая тема тоже не сразу. Опомнившись от полученного известия, Пушкин словно бы снова возвращается «на круги своя», после более чем месячного перерыва пишет две *августовские* элегии, тема которых — опять думы о смерти, порожденные снова возникшим в поэте острейшим ощущением подстерегающей его скорой гибели. Первая из них и непосредственно примыкает к отрывку, как бы переводя в слова музыкальную перспективу, графически намеченную его композицией. В первой строке отрывка: «Сокрылся он!»; в первой строке элегии: «Умолкну скоро я...» Этим как бы прямо продолжен ход мыслей и чувств отрывка: да, я и сам скоро лягу в могилу, подобно этому юноше. Но это было движение пушкинской мысли не по кругу, не по замкнутой, а по разомкнутой восходящей кривой — спирали. Вскоре после этих двух элегий, примерно с *начала сентября,* поэт принимается за *долгую* (продолжалась около двух месяцев), исключительно настойчивую и упорядоченную, следующую заранее строго намеченной, закрепленной в составленном прозой и дополняемом по ходу работы над стихотворением «Наполеон» плане-конспекте будущего произведения. Мысли о смерти из узколичной сферы выводятся в нем на широчайшие исторические и философские просторы. Возникает стихотворное произведение, содержание которого — «сумма идей» (говоря словами Пушкина), поставленных в нем важнейших исторических, этических, философских проблем эпохи, решается наравне «с просвещением века», больше того — на уровне величайших умов и художественных гениев современности — Гёте, Байрона, Мандзони — тоже автора оды на смерть Наполеона (I cinque Maggio, 5 мая — день его смерти), которую Гёте считал лучшим из всего, что на эту тему написано, произведение, которое является одним из значительных, созданных Пушкиным на непосредственных подступах к свершению им двух своих грандиозных творческих подвигов — написанию реалистической историко-социальной трагедии «Борис Годунов» и первых глав первого в мировой литературе реалистического романа в стихах о современности — «Евгения Онегина».

Б. Г. Реизов

ИЗ КОММЕНТАРИЕВ К «ЕВГЕНИЮ ОНЕГИНУ»

(«Кто жил и мыслил...»)

В сознании и судьбе Евгения Онегина отразились сложные процессы, происходившие в высших слоях общества, не только русского, но и европейского. В совсем еще молодые годы он вдруг почему-то заскучал. Ему опостылели свет, женщины, книги, даже балет. Он почувствовал отвращение ко всему на свете.

Переживания Евгения так типичны, что автор отождествляет себя со своим героем:

Условий света свергнув бремя,
Как он, отстав от суеты,
С ним подружился я в то время.
Мне нравились его черты,
Мечтам невольная преданность,
Неподражательная странность
И резкий, охлажденный ум.
Я был озлоблен, он угрюм;
Страстей игру мы знали оба:
Томила жизнь обоих нас;
В обоих сердца жар погас;
Обоих ожидала злоба
Слепой фортуны и людей
На самом утре наших дней.

Здесь получила свое выражение «мировая тоска», «Weltschmerz», «недуг, которого причину давно бы отыскать пора». Пушкин и описал ее — глубоко, но неясно — в стихах, которые все мы помним наизусть, иногда цитируем и, не очень задумываясь, проходим мимо этих как будто хорошо знакомых байронических пейзажей:

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей,
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней:
Тому уж нет очарований,
Того змия воспоминаний,
Того раскаянье грызет.

Эти строки удивительно напоминают «Элегию» Пушкина, в которой возникают те же мотивы:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино — печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

Но здесь автор ведет повествование от себя, и этот автор — сам Пушкин. Он не огорчен утратой веселья, и «грядущего волнуемое море» не очень его пугает. Он хочет жить для того, «чтоб мыслить и страдать». Мысль и здесь вызывает страдание, но о презрении к людям нет и речи: мысль представляется чем-то вроде жертвы, нравственного долга и, может быть, даже искупления за безумно потраченные годы. Во всяком случае элегия звучит оптимистически.

Отождествив себя, хотя и не вполне, с Онегиным, автор тут же начинает иронизировать: такое тотальное разочарование и безразличие ко всему на свете, конечно, придает «большую прелесть разговору». Это ирония не только над Онегиным и не только над его типом, но и над обществом, которое находит прелесть в таком мизантропическом и всеразрушающем разговоре.

В этих нескольких строках заключена некая загадка, а Онегин окружен тайной, которую автор не хотел раскрывать. Может быть, сам того не сознавая, он разыгрывает из себя какого-то байронического персонажа, Конрада, Лару или Чайльд-Гарольда. Но если он и принимал на себя модную в то время личину, то он был и жертвой недуга, распространенного в благоприятствующей тому среде.

Образ этот все же трагический. Почему тот, кто жил и мыслил, непременно должен презирать людей? Как объяснить это презрение, формулированное здесь как некий закон чуть ли не для всего человечества? Оказывается, что и автор тоже разделял когда-то такие взгляды: если Онегин был угрюм, то автор озлоблен, оба познали игру страстей и т. д. Если бы причина заключалась в жизненном опыте Онегина, в постигших его тяжелых разочарованиях, то сплин этот можно было бы понять, в нем не было бы ничего таинственного, да и сам этот образ, вероятно, не стал бы таким широким обобщением. Но личного опыта у Онегина еще не было: он еще не убил своего друга и не влюбился в свою жертву. Пушкин делает акцент на мысли.

Однако равенство «мысль — страдание» имеет здесь не тот смысл, какой оно имело в «Элегии».

Если бы Онегин не мыслил, то не было бы у него бесчеловечного презрения к людям, так же как не было этого у других, никогда ни о чем не мысливших посетителей высшего света и

балетов Дидло. И с другой стороны: это презрение — нравственная ошибка, и потому нужно предположить, что самая мысль опасна для нравственного здоровья человека и общества. Само собой разумеется, что имеется в виду не бытовая и не производственная мысль, а мысль свободная, работающая над большими проблемами общечеловеческого значения.

Понятие свободы, провозглашенное еще во времена Реформации и получившее реальный смысл при Французской революции, стало одним из самых действенных в послереволюционной Европе.

Свобода была мечтой, полной человеколюбия, вызывавшей восстания, строившей баррикады и создававшей большие умственные конструкции. Это была новая свобода, еще в XVIII в. противопоставлявшаяся античной. Если в древней республиканской Греции свобода понималась как право управлять государством и, значит, нести на себе бремя общественных обязанностей, то новая свобода имела в виду прежде всего неприкосновенность личности и отсутствие обязанностей, т. е. это буржуазно-либеральное понятие означало свободу наживы и гарантировало частную собственность от всяких покушений.

Якобинцы считали своим предшественником и учителем Жан-Жака Руссо. Жан-Жак проповедовал неограниченную власть большинства, которому должно подчиняться любое меньшинство,— точка зрения, отчетливо формулированная Бентамом. Но Жан-Жак строил свою этику на чувстве, продолжая традицию, установившуюся в начале XVIII в., и выступал со своей теорией демократического равенства против аристократического рационализма просветителей. Идейная власть «философов», устанавливающаяся во второй половине века, по его мнению, угрожала новым деспотизмом, презрением к простому народу и господством философской элиты. На этом и было построено его «Рассуждение о науках и искусствах», вызвавшее бурю негодования у «философов». В предисловии к комедии с характерным названием «Нарцисс, или влюбленный в самого себя» Руссо выражает эту мысль с особенной резкостью и глубиной: «Склонность к философии ослабляет все связи уважения и доброжелательства, соединяющие человека с обществом. Размышляя о человечестве, наблюдая людей, философ начинает понимать, чего они стоят, а то, что презираешь, трудно любить. Вскоре он обращает на собственную особу всю симпатию, которую добродетельные люди направляют на себе подобных: его презрение ко всем другим питает его самодовольство; его самолюбие развивается так же, как равнодушие ко всему на свете. Семья, родина теряют для него всякий смысл: он уже не отец, не гражданин, не человек; он философ» [1].

---

[1] «Narcisse ou l'Amant de lui-meme», 1752. Oeuvres complètes. Paris, 1826—1837, t. V, p. 106. В том же году комедия была поставлена на сцене. О ро-

Это предисловие, так же как «Рассуждение о науках и искусствах», «философы» приняли в штыки. «Рассуждение о неравенстве», отрицающее частную собственность, развивает то же положение о вреде личного начала, индивидуализма, ставящего непреодолимые преграды между личностью и обществом, разрушающее общество как единую коллективную личность. Насмешка над историческим человечеством, неразумным и ошибавшимся в течение столетий, приводила к прославлению философской верхушки, крепко сплотившейся вокруг определенных идеалов и почти бессознательно готовившей революцию.

Так возник образ идеального человечества, вольно или невольно противопоставлявшегося человечеству реальному. Отвлеченная любовь к идеалу вызывала презрение к каждому данному, необходимо несовершенному человеку, ко «всем». «В природе не существует совершенных людей»,— писал тот же Жан-Жак, оправдывая поведение своей Юлии[2]. Отношение многих просветителей к революции, разочарование в просветительских идеалах, страх перед «толпой», «чернью», народом возникает из этой жертвенной любви к «разумному» и «добродетельному» человечеству.

В начале XIX в. Французская революция в исторической перспективе почти отождествлялась с якобинской диктатурой. Либеральные историки, боровшиеся за «идеи 1789 года», оправдывали якобинцев, спасших свободу, революцию и Францию, рассматривая их как человеколюбцев и пугаясь их «крайностей», а вместе с тем и народовластия. Робеспьер в их представлении из той же трогательной и абстрактной любви к человечеству гильотинировал всех, кто не соответствовал его представлениям о добродетели. Этому абстрактному человечеству якобинцы принесли в жертву самое ценное, что есть у человека, свою совесть и свою нравственность. Дантон, пожертвовавший всем для дела революции, упрекаемый в предательстве и во всем отчаявшийся, незадолго до своей казни говорил: «Человечество мне опротивело».

Из опыта Французской революции делались выводы об опасности мысли. Рационализм как метод мышления казался насилием над действительностью, отрицанием исторически данного во имя идеала, который был создан «умом, кипящим в действии пустом». Мысль обособляет человека от массы, от верующего, неразмышляющего и трудящегося коллектива, она порождает индивидуализм, вредный для общественной жизни, вызывающий «войну всех против всех». «Декларация прав человека и гражданина», принятая Учредительным Собранием в 1789 г., казалась

ли Руссо в эволюции философской и общественной мысли Пушкина см.: *М. П. Алексеев*. Пушкин и проблема вечного мира.— В кн.: *М. П. Алексеев*. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. М., «Наука», 1972.

[2] «Les Confessions». Oeuvres complètes. Paris, 1827—1836, t. VIII, p. 312.

«сигналом бедствия, раздающимся с гибнущего корабля». Отсюда возникает глубокий и прогрессивный историзм, но, с другой стороны, отказ от социальных перспектив, рекомендация практической деятельности и буржуазного преуспеяния, прославление семейного круга, которым не хотел ограничить себя Онегин.

Отвращение к людям из любви к человечеству в обстановке реставрированной Европы становится психической травмой, нравственной болезнью. Такой диагноз поставил Стендаль, объяснявший современное человеконенавистничество как следствие любви к идеалу: «В наш век слишком глубокое понимание совершенной красоты в любой области (рисунок, политика и т. д.) — несчастье для того, кто чувствует эту красоту. Это чувство приводит к ненависти. Мучительное чувство» [3]. И та же мысль в эпиграфе к «Прогулкам по Риму»: «Эскал: Друг мой, мне кажется, что вы — человек немного мизантропический и завистливый. Меркуцио: Я слишком рано увидел совершенную красоту».

Эта болезнь, получившая почти эпидемический характер, отражается и в литературе. Так возникает байронизм, сильно дифференцировавшийся в зависимости от времени и обстановки. «Древо знания — не древо жизни»,— говорил Манфред, и Каин на собственном опыте понял, к чему приводит познание добра и зла.

Ряд революций, восстаний, заговоров во Франции, Италии, Испании, Греции, подавлявшихся с ужасающей жестокостью, питали эту философскую трагедию. «Неистовая словесность», омрачившая французскую литературу особенно после Июльской революции, проникает в Россию и оставляет свой след в творчестве величайших писателей Европы. Перенесла эту болезнь и Жорж Санд, анализировавшая ее в статьях и романах: героиня «Лелии» (1833) не могла любить человека из любви к идеальному человечеству, и эта ошибка была ласково осуждена в «Жаке» (1834). Герой «Консуэло», граф Рудольштадский, не желал принять людей такими, какими они были прежде и каковы они еще и сейчас. Он винил бога за то, что не все люди сотворены столь же добрыми и сострадательными, как он сам. И вот благодаря своему доброму, нежному сердцу он, сам того не замечая, стал безбожником и мизантропом» [4].

Пушкин понял эту любовь—ненависть уже в 20-е годы. Его герой тоже был человеколюбцем. Он так же, как Пушкин, встречался с декабристами и, очевидно, разделял их конституционные мечты и заботу о народе. Он заменил тяжелую барщину легким оброком, и «раб», благословляя его, имел к тому некоторые основания. Он мыслил и мечтал, и автору нравилась его

---

[3] Рукописный набросок. См.: *Victor del Litto*. La vie intellectuelle de Stendhal. Genèse et évolution de ses idées (1801—1821). Paris, 1959, p. 146.
[4] *Жорж Санд*. Собр. соч., т. V. М.— Л., 1972, стр. 172.

«мечтам невольная преданность». Затем с ним, когда-то все любившим и, может быть, все благословлявшим, что-то произошло. Он почувствовал себя непонятым и разочаровался в людях. Он противопоставил «себя» «другим». «Тому уж нет очарований», кто ушел в непоправимое одиночество и, презирая людей, отбросил все, что радовало его в детстве и юности: слияние с окружающим, чувство неосознанного единства во всем. «Кто чувствовал, того тревожит призрак невозвратимых дней»,— когда еще не было рокового отчуждения, возникшего из жажды добра, не было отщепенства, искусственно созданного размышлением, осуждением других, чувством собственного превосходства.

Но почему его грызет змия воспоминаний и раскаяние? Очевидно, это не сожаление о тех, кто любил и холил его ребенком и не получил за это ответного чувства — в детстве Онегина такого не было. Что же он совершил в своем нежном отрочестве и юности? Почему воспоминания вызывают раскаяние?

Угрызения совести были очень распространены в литературе первой половины века. Это было явлением общественным, своими корнями уходившим в эпоху революции. Угрызения начались среди французской эмиграции, многие представители которой упрекали себя в бессмысленном гедонизме своей прежней придворной жизни, в безразличии к своему дворянскому долгу, к королю, к стране [5]. Затем война за короля с отечеством, внутренняя борьба между сословной честью и долгом по отношению к стране, потом переход на сторону народа, принятие новой власти, более справедливой, чем прежняя, измены, нравственно оправданные и вызывавшие нарекания,— все это вызывало тяжелые конфликты совести и трагедии, на которые щедро откликалась литература.

Почти в каждом произведении Байрона так же, как в его дневниках, возникает проблема угрызений совести, причины которых остаются неясными. Его биографы объясняли эти мотивы своим «биографическим» методом: Байрон будто бы сам совершал преступления самого дурного свойства и потому чувствовал раскаяние. Более тонкие критики, например Джеффри, Вальтер Скотт и некоторые другие, видели причину в разрыве Байрона со своей средой, в презрении к человечеству, которое он ощущал как свою нравственную ошибку. Эти критики, глубоко ему сочувствовавшие, приветствовали последнюю песнь «Чайльд-Гарольда» как возвращение от «себя» к людям и к человечеству. Нужно думать, что Пушкин, отдавший столько внимания английскому поэту, так же как Лермонтов, понимал эти угрызения как сознание вины, заключавшейся в невыполненном долге по отношению к родной стране и порабощенному народу. Путь Онегина от Адама Смита, физиократии и легкого оброка к мизантропии напоминает путь Байрона, начавшего выступлениями в защиту ра-

---

[5] См.: *F. Baldensperger.* Le mouvement des idées dans l'émigration française. Paris, 1924.

бочих и кончившего прощанием с Англией и бегством в чужие страны.

Очевидно то же происходило с Лермонтовым. Может быть так следовало бы понимать известные стихи Лермонтова:

Безумец я! вы правы, правы!
Смешно бессмертье на земли.
Как смел желать я громкой славы,
Когда вы счастливы в пыли?
Как мог я цепь предубеждений
Умом свободным потрясать
И пламень тайных угрызений
За жар поэзии принять?

Из первых строк явствует, что безумием было искать славы призывами к свободе и человеколюбию и надеяться на признательность людей, которых поэт хотел просветить и тем облагодетельствовать. Эта небольшая часть человечества — светское общество. Оно не понимает высоких гуманных идей и крепко держится за свои «предубеждения» — по-видимому, те самые, с которыми боролись декабристы. Общество, к которому он обращается, принимает как должное несправедливый социальный строй и основное зло тогдашней России — крепостное право[7]. «Тайные угрызения» были терзаниями кающегося дворянина, которые и заставили его взывать к своим глухим слушателям. Он тоже «жил и мыслил», и ему тоже кажется, что он ошибся: его никто не понял и все осудили, и человечество ему опротивело. Так же может быть истолковано стихотворение «Не верь себе», проникнутое той же горькой иронией, которая не разрушает, а подчеркивает заключенную в стихотворении мысль[8]. Автор, называющий себя безумцем, отрекается от человечества, которое представилось ему в виде светских мещан, чиновников и тупиц, и осуждает себя если не за тайные угрызения, то за желание добра. Он переживает то же, что переживал Онегин и во всем отчаявшийся Дантон.

Строфа «Евгения Онегина», о которой идет речь, не расшифрована автором с достаточной точностью. Надеялся ли он на то, что читатель, современник Онегина, болеющий тем же недугом, поймет все как следует? Или предпочитал оставить читателя наедине с волнующей и трагической загадкой? Может быть, он не хотел (или не мог) в обманчиво точных словах объяснять причины, приведшие его героя к такой пустоте?

---

[7] О значении декабрьского восстания и последующих событий для мысли и творчества Лермонтова см. в кн.: *Т. Иванова.* Юность Лермонтова. М., 1957.

[8] О толковании «Не верь себе» в русской критике см.: *К. Н. Григорьян.* Лермонтов и романтизм. М.— Л., «Наука», 1964, стр. 67—85.

Крепостное право в те времена было одним из самых тяжелых бедствий, остро волновавших русскую прогрессивную интеллигенцию. Эта вопиющая несправедливость не давала покоя и тем, для кого она была наследственным правом и жизненной необходимостью. Так рассматривает это «право» Некрасов в «Медвежьей охоте», написанной после реформы. Портрет «лишнего человека» набросан здесь мастерски, несколькими штрихами:

Хоть реального усилья
Ты не сделал никогда,
Чувству горького бессилья
Подчинившись навсегда...
Ты стоял перед отчизною,
Честен мыслью, сердцем чист,
Воплощенной укоризною
Либерал-идеалист![9]

Это слова Миши, вспоминающего дореформенную Россию. В словах Пальцова, который узнает в себе такого «идеалиста», звучит та же тоска и недоверие к людям, которым отличался Онегин и автор лермонтовского стихотворения.

И затем следует оправдание тоскующих, обреченных на праздность:

Не понимаем мы глубоких мук,
Которыми болит душа иная,
Внимая в жизни вечно ложный звук
И в праздности невольной изнывая;
Не понимаем мы — и где же нам понять?—
Что белый свет кончается не нами,
Что можно личным горем не страдать
И плакать честными слезами.
Что туча каждая, грозящая бедой,
Нависшая над жизнию народной,
След оставляет роковой
В душе живой и благородной!

Эти непонимающие считали автора лермонтовского стихотворения безумцем и внушали Онегину отвращение к родной стране.

Называя Белинского, Грановского, Гоголя, Некрасов утешает себя словами, звучавшими в то время пророчеством:

Мудреными путями бог ведет
Тебя, многострадальная Россия!
Попробуй усомнись в твоих богатырях
Доисторического века,
Когда и в наши дни выносят на плечах
Всё поколенье два—три человека!

---

[9] *Н. А. Некрасов*. Полн. собр. соч. и писем, т. II, стр. 277—278.

К числу этих «двух—трех» можно было бы причислить Пушкина, Лермонтова, самого Некрасова и многих других, вынесших на плечах целые поколения.

Объяснить то, что прозрачно скрыл от читателя Пушкин, можно, восстановив эту русскую перспективу, которая живет в «Евгении Онегине»; в герое этого романа отразилось нечто большее, чем только заимствованный у Запада «байронизм». Основные вехи, по которым шло развитие этого «недуга» или, вернее, проблемы, не раз намечались критиками той эпохи и нашими современными литературоведами, но точно определить эту проблему в каждом данном сознании было бы трудно — слишком различно было ее понимание в умах, болевших ею в те далекие, но оставшиеся в памяти времена.

Н. К. Гей

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИНТЕЗ В СТИЛЕ ПУШКИНА

Далеко не всякий художник может претендовать на глубокий поэтический синтез жизни в стиле даже тогда, когда он пишет обо всем на свете. Наоборот, тогда-то и труднее всего овладеть этой творческой тайной, которая, пожалуй, и превращает произведение в «магический кристалл» искусства. Собственно говоря, каноны классицизма и были попыткой удержать творческий поиск в зоне художественного синтеза, и тем же самым для поэтов-романтиков служил также по существу «заданный» романтический стиль: именно в нем они находили, если можно так сказать, общий знаменатель для вводимого в мир искусства жизненного содержания.

В этом отношении еще в более трудном положении находится, пожалуй, даже не сам творец искусства, сколько читатель или критик, которому не так-то просто обнаружить отличие художественного синтеза от стилизации, под которую также можно подвести и ею уравнять любой изображаемый предмет, любую выраженную мысль.

Без достаточного понимания глубинного свойства искусства, присущего далеко не всякому искусству, но, пожалуй, только самым высшим его проявлениям, легко и самый художественный синтез подвести под стилизацию. И грубые просчеты подобного рода были сделаны именно в многочисленных подходах к творчеству Пушкина, когда зачастую искажалось до неузнаваемости и исчезало художественное содержание его прозы и поэзии.

Чтобы сказанное не носило отвлеченного характера, приведем весьма показательный пример одного из подобных подходов к пушкинской поэзии: «Пушкин умеет плакать, а кто умеет плакать, тот умеет и надеяться. «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать»,— говорит он, и кажется, что слово «страдать», так украсившее стихотворение, появилось случайно, ввиду того что не нашлось более подходящей рифмы к слову «умирать». Дальнейшие стихи, предназначенные объяснить слова «мыслить и страдать», служат тому доказательством. Пушкин мог бы повторить за древним героем: «опасность опасна для других, а не для меня». В этом тайна его гармонических построений» [1].

В приведенном высказывании аналитическое начало превалирует над синтетическим при подходе к поэзии, и поэтому-то

[1] *Л. Шестов.* Апофеоз беспочвенности (опыт адогматического мышления).— В кн.: *Л. Шестов.* Собр. соч., т. 4. СПб., изд-во «Шиповник», [б. г.], стр. 40.

возникают представления, что слова поэтического текста выполняют «украшающую» и «объясняющую» функцию: они нижутся по принципу «подбора» и «случайного» соответствия. Правда, далее констатируется, что поэт избегнул этой общей для всех опасности, но каким образом это достигается, если он идет общим путем «подбора» рифм, так и остается неизвестным.

Стиль Пушкина явился вершинным достижением поэтического стиля, или, как его еще можно назвать, классического стиля в русской литературе. Он наглядно демонстрирует главный организующий принцип глубоко содержательной формы, внутри которой богатство и многообразие элементов получает гармоничное объединение, перекрывается силами притяжения, всегда берущими верх над силами отталкивания. Поэтому широкий диапазон стилевых элементов не препятствует выявлению стилевого монизма у Пушкина. В основе этого принципа лежит, несомненно, принцип гармонической организации целого.

Подобный монизм стиля оказался обязательным качеством как стихотворного, так и прозаического языка Пушкина. В лирическом стихотворении он пишет: «Я вас любил...»; в зачине повести из современной жизни: «Гости съезжались на дачу...»; в наброске из римской жизни: «Цезарь путешествовал...», в «Медном всаднике»: «стряхнул шинель, разделся, лег...».

Ни тональность, ни ритм начальных строк, ни лексика не позволяют здесь сказать, к какому жанру может принадлежать этот текст. Тогда как первые предложения у любого поэта или прозаика сразу сигнализируют о стилевой структуре, строе речи и с несомненностью указывают, взяты ли они из поэзии, прозы или исторического фрагмента. У Пушкина и синтаксис, и лексика, и ритм фраз прежде всего сигнализируют о стилевой монолитности текста, который делает *своим* самые разные сферы бытия, вовсе не нивелируя их, как это было в классицизме, сентиментализме и романтизме [2].

Стих и проза Пушкина — удивительно цельное внутри себя образование, даже при принципиальных различиях между поэтическим и прозаическим языком и ритмом. В них запечатлены почти не поддающееся расщеплению пушкинское вúдение мира и умение выражать его.

«Любители русской словесности» не в силах были простить автору «Руслана и Людмилы» прежде всего введение в поэтическую стихию «простонародных» речений. Это не было только дерзостью молодости или минутным порывом эпатировать сторонников общепринятых норм и устоявшихся вкусов. За внешней,

[2] О романтическом единстве и выравнивании стилевой тональности будет несколько подробнее сказано ниже. Здесь же отметим эту закономерность применительно к классицизму: «Высокий слог... означал полное однообразие языка в трагедии в качестве совершенно твердой, условной нормы» — (*Г. О. Винокур.* Язык «Бориса Годунова». В кн.: Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. М., Учпедгиз, 1959, стр. 305).

сразу бросившейся в глаза чертой поэтики автора «Руслана и Людмилы» скрывался универсальный принцип организации такой синтезирующей силы, которая доступна лишь гениальному поэту. Не сочленение даже, но «сплавление» словесного материала и стилевых элементов разных уровней — отличительная черта всего творчества Пушкина.

В «Полтаве» — поэме зрелого гения — «звезды блещут», «своей дремоты превозмочь не хочет воздух», а героиня — «как тополь киевских высот», «свежа как вешний цвет, взлелеянный в тени дубравной»; «ее движенья то лебедя пустынных вод напоминает плавный ход, то лани быстрые стремленья». «Как пена грудь ее бела, Вокруг высокого чела, как тучи, локоны чернеют. Звездой блестят ее глаза; ее уста, как роза, рдеют».

Перед нами по существу высокая поэтика романтизма. Но в этой же поэме широко употребляются слова: «усы», «визжать», «вставай», «мазепа», «пора», которые, по признанию самого Пушкина, показались критикам «низкими», «бурлацкими» выражениями. От себя поэт добавляет: «Как быть!» [3]

Действительно, «Полтава» — одно из пушкинских произведений с ярко выраженным стилевым «букетом» несовместимых, казалось бы, между собой романтических и реалистических тональностей, от соотнесения которых создается «объемное» ви́дение мира. Это и есть характерная примета пушкинского стиля, его гармонического и монистического синтеза при всей внутренней многопланности.

Иные законы действуют в мире романтическом. Здесь единство строится на заданности словесного уровня стилевых средств. Как нельзя лучше отмеченная особенность обнаруживается в имитации романтического стиля в стихах Ленского из «Евгения Онегина». Здесь, начиная с «куда, куда вы удалились, весны моей златые дни...», поэтическая лексика выдержана в одном регистре, в своей эстетической природе она однозначна.

Поэт-романтик не может ввести инородного эстетического пласта [4]. Вместо пушкинских «двуликих янусов», вроде «резов» и «ленив» или «вспыльчив, но чувствителен» (VI, 597), появляются романтические монады: «паду стрелой пронзенный». Хотя речь идет о дуэли на пистолетах, эта «стрела» тут на месте, не выпирает. Наоборот, «пуля» сразу разрушит не только ритм, но и образный ряд. Зато во внутреннем содержании возникает образование, по поводу которого сам поэт говорит: «темно» и «вяло». Вяло не потому, что плохо. Стихи Ленского не ниже, а даже выше в своем художественном потенциале, чем романтические строки «Полтавы» или «Цыган», но они «вялы» в срав-

---

[3] *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч. в шести томах, т. V. М.—Л., 1936, стр. 65.

[4] Случаи романтического контраста и романтической иронии нами не рассматриваются потому, что они далеко уведут нас от темы, не снимая принципиального решения вопроса о романтической «запрограммированности» словесного ряда.

нении с многозначной языковой динамикой поэтического текста зрелого Пушкина.

Чудо пушкинской поэзии в том и заключается, что входящее в нее становилось необходимым составляющим гармонического целого, а не конгломератом элементов, хотя бы и сцементированных воедино.

Пушкинское слово «спрессовано» до благородного чекана. Но какими гигантскими силами внутреннего сцепления надо было обладать каждому слову (а, следовательно, и придать эту силу сцепления), чтобы при всей своей разнородности они слились и спрессовались вместе.

Толстой мог позволить себе поставить в ряд далекие понятия и в логическом и в художественном отношении, находящиеся в разных стилевых пластах. Он совмещает, например, в «Войне и мире» фразу «влияние в свете есть капитал, который надо беречь, чтобы он не исчез» [5], с фразой о «светлом выражении плоского лица» князя Василия [6]. Но, делая это, писатель не претендует *соединить* или хотя бы сблизить несоединимое: сближаемое существует рядом, а не вместе.

Иначе у Пушкина: сталкивая высокий стиль славянизмов, поэтическую лексику современного ему литературного обихода и свободно пользуясь просторечиями, он не только проявляет неслыханную дерзость, ставя их рядом, но и подчиняет действию внутреннего поэтического сцепления, в результате чего эстетическая и художественная разнородность компонентов исчезает и возникает из взаимодействия некое новое единое стилевое образование. Архаизм в стихе Пушкина перестает быть архаизмом.

Так, в ходе работы над пятой главой «Евгения Онегина» Пушкин заменяет первоначальную редакцию фразы «И *шайка* вся *исчезла* вдруг» иным по лексическому составу и стилевой окраске вариантом: И «*шайка* вся *сокрылась* вдруг».

Казалось бы, первый вариант тяготеет к стилистической устойчивости, благодаря внутренней однородности уровней, из которых взяты слова. Второй случай сложнее, и, конечно, нас вряд ли может удовлетворить суждение о «невольной дани традиции» [7].

---

[5] *Л. Толстой.* Собр. соч. в 14 томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1951, стр. 22.

[6] Там же, т. 4, стр. 6.

[7] *И. С. Ильинская.* Лексика стихотворной речи у Пушкина. Высокие и поэтические славянизмы. М., «Наука», 1970, стр. 125. Другими словами, здесь получается, что зрелый Пушкин, пусть невольно, но подпадает под действие инерции тех самых закономерностей «трех штилей», которые он решительно разрушал на протяжении своей деятельности (см. «Русский вестник», 1856, т. I, кн. 1 и 2; ср. также: *В. Зелинский.* Русская критическая литература о произведениях Пушкина. Изд. 2, ч. VII, стр. 140—141; *В. В. Виноградов.* Стиль Пушкина. М., Гослитиздат, 1941). В. В. Виноградов отмечал количественный и качественный рост церковно-славянской лексики у Пушкина с середины 20-х годов (*В. Виноградов.* Очерки по истории русского литературного языка, стр. 199).

Подобного рода «объяснение» в какой-то мере могло быть принято, если бы слово «сокрылось» возникло сразу, непроизвольно, не в результате исправления, замены первоначального варианта, где «исчезла», несомненно, естественнее согласуется с «шайкой», чем более «высокое» по тональности — «сокрылась». Но коль скоро имела место отмеченная нами обратная замена, то нельзя искать ее причину ни в автоматизме, ни в инерции отработанного материала. Можно предполагать, что Пушкин не употребил бы слово «сокрылась» рядом с «шайкой», если бы эти слова соотносились с реальной ситуацией, где словоупотребление сильнее мотивируется предметом изображения. Но так как в данном контексте речь шла о происходящем во сне Татьяны, то для поэта оказалась возможной «стыковка» низкого и высокого ранга слов с тем, чтобы в сложном «смешивании» разных красок и поэтических контекстов выявить нужный для поэта художественный эффект, особое смысловое содержание нереальности изображенного и вместе *пророчащей* функции этого изображения, обращенного к последующему содержанию романа.

Часто можно наблюдать любопытное явление, которое назовем условно «саморефлексией стиля», т. е. такие обнажения текста, где происходит выявление стилевого ключа повествования. Зная пушкинскую «объективность» и в этом смысле «закрытость» стиля, мы, пожалуй, не найдем прямых «самообнаженных» характеристик стиля в самом стиле, но косвенные случаи «саморефлексии» стиля есть и у Пушкина.

В «Капитанской дочке» в сне Гринева говорится: «*Страшный* мужик *ласково* меня кликал». Здесь в ряд поставлены слова-антагонисты: «страшный» и «ласково». В одном простом предложении они звучат совершенно естественно и ровно. И в этом весь Пушкин. Но чтобы лучше почувствовать природу анализируемого явления, вспомним контекст отрывка. Во сне Гринев видит сначала больного отца, который вдруг оказывается Пугачевым. Это совмещение отца и Пугачева, это превращение «злодея» в «батюшку» чрезвычайно важный момент для характеристики принципа художественного синтеза, магическому действию которого подвластным оказывается все, что есть в мире, не взирая на уровни, внутреннюю несводимость и разнознаковость.

Поэтический стиль получил у Пушкина универсальную всеохватность именно потому, что в его основе лежит богатство воспринимаемого мира.

То, что у Пушкина было заключено в единой системе, затем становится достоянием разных художественных систем и стилистических тенденций развития.

В творчестве Гоголя уже вполне ощутимо расхождение двух, а то и трех стилевых тенденций, направленных на передачу мира вещного, мира человеческого и, наконец, мира идей, что сложно соотнесено с переплетением в гоголевском письме ро-

мантических, гротескных и, наконец, натуралистических элементов.

Монизм поэтического стиля, получивший у Пушкина универсальность и всеохватность, сменяется поразительным разноречием во вне и однозначием внутри себя развивающихся после Гоголя стилевых манер повествования.

И не случайно бытовой, публицистической, безлично-сказовой манере повествования Достоевский противопоставит свой глубоко дисгармонический стиль, вобравший многое из того, что было у других писателей. У самого Пушкина прозаическая мысль неотделима от движения повествования, от развития действия и непосредственного развертывания художественного образа.

«*Страшный* мужик *ласково* меня кликал» не просто смелое сопряжение слов-антонимов, которые уравновешены и примирены в рамках одного словесного сочетания — за этим стоит и целостный образ Пугачева, его место в жизни Гринева, а далее вся художественная концепция этого образа.

Для пушкинской поэтики огромное значение имеет его интерес к «отверженным» официальной историографии и «художественная реабилитация» фигур, подобных Лжедимитрию, Пугачеву, Степану Разину, что делало поэтическую акцию сугубо политической.

О Смутном времени было написано множество произведений как до, так и после Пушкина. Но ни у Сумарокова («Дмитрий Самозванец», 1771), ни у Хераскова («Борислав», 1774), ни у Нарежного («Дмитрий Самозванец», 1800), так же как на западе в пьесах Лопе де Вега, Шиллера, нет той удивительно точной и законченной диалектики характера, которую придает, а, может быть, лучше сказать, *открывает* Пушкин в своем Димитрии.

Этой глубокой диалектичности не хватало не только пушкинским предшественникам, но и тем, кто писал после него, будь то «Дмитрий Самозванец» Хомякова (1833) или «Борис Годунов» Лобанова (1835).

У писавших о Смутном времени транскрипция характеров непосредственно или опосредованно может быть сведена к заданной стилевой тональности, заданной априорно, вне данной системы находящимся организующим принципом, определяющим эту тональность, в чем-то аналогичным мажорной или минорной тональности в музыке. У одних эта тональность придает образу Самозванца отрицательную, у других — положительную окраску, в зависимости от трактовки личности самозванца, законности или незаконности его притязаний на престол и собственных авторских политических пристрастий [8].

У Сумарокова идея самозванства и незаконной претензии на русский престол приводит не только к характерной для класси-

---

[8] См. об этом: *М. П. Алексеев*. Борис Годунов и Димитрий Самозванец в западноевропейской драме.—В кн.: «Борис Годунов» Пушкина. Л., 1936.

цизма однозначности добродетельного и порочного образа, но и к антихудожественной гипертрофии характера, ничем не мотивированного в своем злодействе. Герой доводит до предела *идею* своего характера, декларируя:

Когда бы менее самолюбив я был,
Давно б Димитрия Димитрий погубил:
И если было б льзя с собою разделиться,
Я стал бы мукою своею веселиться.

Еще Греч писал о трагедиях Сумарокова, что в них есть все, как у французов, за исключением «прекрасного языка», то есть главного, что было в классической трагедии.

В противоположном Сумарокову ключе выдержан характер Самозванца у Лопе де Вега. Образ Димитрия, случайно спасшегося от смерти истинного царевича, дан в тональности сугубо положительного персонажа. И у Шиллера он получает романтическую художественную интерпретацию непризнанного героя-бунтаря.

Говоря о художественной реабилитации Отрепьева Пушкиным, мы имеем в виду превращение этой фигуры из «добродетельного» царевича или «злодея» самозванца в живой народный характер, в котором оказываются совмещенными качества «бедного черноризца», «пострела» и «забавника», авантюриста, смельчака, пылкого влюбленного, государственно мыслящего человека и грозного судии, говорящего от лица народа:

И не уйдешь ты от суда мирского,
Как не уйдешь от Божьего суда...

Пушкин назвал трагедию «романтической» и имел право на это, если подразумевать ту свободу и непринужденность, с которой он обращается с языком произведения и речью героев. Так, слог Григория в келье Чудова монастыря, в корчме на литовской границе, в доме Вишневецкого или на поле брани — это слог не только как бы разных лиц, но и разных лексических и стилевых этажей, которые, собственно говоря, так и остаются разомкнутыми между собой в трагедии, написанной в виде разностилевых и разнохарактерных сцен, «без правил» и в нарушение канонов предшествующих художественных систем.

В сцене у фонтана Пушкин демонстрирует возможность опущенных соединительных скреп между разными ипостасями одного и того же лица, способного на переходы от «пылкого любовника» к опрометчивому «бедному самозванцу» и от «бродяги безымянного» снова до державного величия «русского царевича»:

Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла...
Вокруг меня народы возмутила...

Пушкин смело вводит не только в рамках одного и того же произведения, но и в пределах одного характера несхожие по уровням и стилистической валентности словесные пласты.

Однако внешняя стилистическая разнородность в конечном счете обладает глубокой внутренней однородностью, мотивированной характером незаурядной личности Григория, воображение которого делает для него своим опыт самых широких сфер народной жизни, от удали и сметки скомороха до готовности служить самым высоким потенциям жизни государственной. В сцене Чудова монастыря Григорий приобщается к тону величественного суда истории, в сцене в корчме — он авантюрист, в сцене с Мариной — романтический любовник, на поле боя — полководец, в окружении поляков — государственный деятель.

Г. О. Винокур в цитированной выше работе отметил *монологическую* природу классицистической трагедии. Он прекрасно показал, что разбивка текста на реплику и диалог, подчас приближающийся по размеру реплик к разговорному языку, не нарушает этого принципа трагедии классицизма. Диалог из однострочных реплик был в сущности канонизацией «однострочных монологов» [9].

Говоря о Пушкине, мы можем говорить не только о диалогически разговорном характере реплик пушкинской трагедии, но и о диалогичности самого образа Отрепьева. В каждой последующей сцене он противостоит себе в предшествующем изображении как словесный (и соответственно над ним стоящий характерологический) образ.

Характер Самозванца возникает в разных ипостасях и ракурсах, словесно закрепленных и соответствующих разным точкам зрения на него, позволяя выразить его человеческую многозначность. Возникает даже «многоголосие» образа, которое помогает обнаружить многосторонность и богатство воссоздаваемого характера, равного которому трудно найти в литературе [10].

Разные уровни стилевой тональности не препятствовали Пушкину чувствовать их единство и даже в рамках одной сцены внутри одного монолога непринужденно и свободно свести элементы совершенно разных градаций: высокой — «чело высокое», «зрит», «очи»; разговорной — «точно дьяк» и, наконец, низкой — «проклятый сон» («Сцена в Чудовом монастыре»). Только при аналитическом подходе эти словесные ряды могут быть выявлены и выделены как нечто разное и особое. В непосредственном же контексте трагедии они теряют внешнюю стилевую запрограммированность и выступают в содержательном гармоническом,

---

[9] *Г. О. Винокур.* Избранные работы по русскому языку, стр. 303. См также: *Б. Городецкий.* Драматургия Пушкина. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1958.

[10] См.: *С. Бонди.* Драматургия Пушкина и русская литература XIX века.— В кн: «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». М.— Л., Изд-во АН СССР, 1941.

чисто пушкинском стилевом поле. Внешние стилевые программы «высокого» и «низкого» стиля предшествующей литературной традиции не просто нарушены поэтом, о чем писалось неоднократно, но «снимаются» совершенно, потому что пушкинский стиль организуется не извне, а изнутри его художественного мира.

Поставить не просто рядом, но в один ряд «шайка» и «сокрылась»; или «вязать Борисова щенка» и тут же «Да гибнет род Бориса Годунова» — было нелегкой задачей, требующей огромной инерции текста и монолитности контекста трагедии, которая строится не на безотчетном отвержении или приятии того или иного слова, но прежде всего на чувстве «соразмеримости» и «сообразности целого», то есть того требования, которое для Пушкина всегда значило очень многое, если не все [11].

И возникает любопытный парадокс: принципиальная монологичность классицизма демонстрирует свою расчлененность, держащуюся на жесткой формальной состыкованности стихотворных строк, а пушкинское «диалогическое» строение образа оказывается носителем несомненного единства человеческой личности и художественного целого.

И это умение собрать воедино на разных уровнях разрозненные элементы и извлечь из них новое огромное содержание и есть пушкинское чудо.

Сделанное Пушкиным было не только разрешением формальных задач и преодолением стилевых трудностей. Если эти трудности и были Пушкиным разрешены, то прежде всего благодаря и во имя преодоления «одностороннего взгляда» на мир [12]. И в результате достигнут огромный художественный эффект, создан художественный мир, широко открытый в мир человеческой жизни и человеческой истории.

---

[11] *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч., т. VII, стр. 53.

[12] Пушкин писал о Байроне, что он «бросил односторонний взгляд на мир и на природу человечества» (Там же, т. XI, стр. 51).

Вано Шадури

ЛЕРМОНТОВ И ГРУЗИНСКИЕ ШЕСТИДЕСЯТНИКИ

С 30-х годов XIX столетия грузинская литература на каждом этапе своего развития все глубже воспринимала и шире популяризировала наследие М. Ю. Лермонтова. Еще в прошлом веке писали о сходстве творчества великого русского поэта и грузинских романтиков — Александра Чавчавадзе, Григола и Вахтанга Орбелиани, особенно же — Николоза Бараташвили, которого часто называли «грузинским Лермонтовым».

Однако автора «Мцыри» в Грузии впервые начали переводить и популяризировать в 60-е годы; именно грузинские шестидесятники впервые высказались о нем в печати и творчески использовали его наследие при решении конкретных вопросов общественно-литературной жизни своей родины.

Когда говорят о грузинских шестидесятниках, имеют в виду выдающихся деятелей, известных под именем «тергдалеульцы» [1]. Поскольку в прошлом веке в Грузии не было ни одного высшего учебного заведения, грузинская молодежь поступала в русские университеты, особенно в прославленный Петербургский университет. В конце 50-х — начале 60-х годов в этом университете училось более тридцати грузинских юношей, в том числе такие выдающиеся впоследствии деятели, как Илья Чавчавадзе, Акакий Церетели, Нико Николадзе. Оказавшись в центре «брожения умов» в эпоху революционной ситуации, они воспитываются на революционно-демократических идеях, устанавливают личные контакты с Чернышевским, участвуют в студенческой демонстрации 1861 г., за что их сажают в Петропавловскую крепость. Грузинская молодежь проходит в России замечательную школу теоретического и практического революционного воспитания. И. Чавчавадзе недаром считал годы, проведенные в Петербургском университете, «золотыми годами», во время которых был заложен фундамент духовной жизни его поколения.

На долю «тергдалеульцев» выпала задача — возглавить национально-освободительное движение своего народа и преобразовать родную литературу на демократических и реалистических началах, творчески используя богатый опыт прогрессивной русской литературы, наследие Пушкина, Лермонтова и других классиков.

---

[1] «Тергдалеульцы», «тerековцы» — по-грузински означает испившие воду Терека, т. е. перешедшие историческую границу Грузии — Дарьяльское ущелье с его бушующим Тереком (Терги) и отправившиеся в Россию для получения высшего образования.

*

Вождь грузинских шестидесятников Илья Григорьевич Чавчавадзе (1837—1907) и его соратники еще в студенческие годы включились в борьбу не только против царизма, но и против грузинских реакционеров, защитников феодально-патриархальной идеологии.

Так, в 1860 г. И. Чавчавадзе из Петербурга посылает в Тбилиси в единственный тогдашний грузинский журнал «Цискари» («Заря») статью о переводе поэмы И. Козлова «Безумная» на грузинский язык. Это была первая подлинно критическая статья в грузинской литературе, ознаменовавшая начало борьбы за новую, реалистическую литературу и новый язык. Указывая, что классицизм, сентиментализм и тот вид романтизма, представителем которого является Козлов, давно отжили свой век в России и способны только тормозить развитие грузинской литературы. И. Чавчавадзе писал, что для прогресса родной культуры следует переводить не «плаксивого Козлова», а таких «первейших звезд русской литературы», как «Пушкин, Лермонтов и Гоголь».

Показательно, что И. Чавчавадзе сам их переводит много и увлеченно. Причем первое место среди переводимых авторов занимает Лермонтов. К 1859—1860 гг. относятся превосходные переводы стихотворений «Пророк», «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана»), «Утес» и поэмы «Хаджи Абрек», а также начала «Демона» и первых четырех глав «Мцыри».

С точки зрения рецепции лермонтовского наследия и уяснения переводческих принципов Ильи Чавчавадзе особенно интересны переводы «Мцыри» и «Пророка».

При всем стремлении к максимальной точности И. Чавчавадзе нередко дополняет и «исправляет» текст переводимого поэта [2]. Однако такими изменениями он не искажает оригинала. И. Чавчавадзе при переводе «Мцыри» вносит в текст изменения, которые вытекают из самой сущности поэмы.

Лермонтов рассказывает, что пленный мальчик Мцыри вначале, избегая всех, тосковал по родине и свободе, «но после к плену он *привык*». В переводе же говорится, что он вынужден был смириться, покориться. На самом деле из поэмы следует, что герой вовсе не привык к плену, а неизменно был охвачен одной «пламенной страстью», одной мечтой и думой — вырваться на волю из «келий душных». У Лермонтова сказано, что Мцыри

Уже *хотел* во цвете лет
Изречь монашеский обет,
Как вдруг однажды он *исчез*
Осенней ночью.

---

[2] См.: *А. И. Чхеидзе*. Илья и Лермонтов («Илья Чавчавадзе. Юбилейный сборник». Тбилиси, 1939, на грузинском языке).

В переводе же читаем, что Мцыри «*бежал* из своей *тюрьмы* в то время, когда он *должен был* дать монашеский обет». Не хотел, а должен был, не просто исчез, а бежал из тюрьмы.

Исходя из духа лермонтовской поэмы, Чавчавадзе подчеркивает, что Мцыри — узник, невольник. Если в оригинале сказано, что «Гордо выслушав, *больной* встал», в переводе — «Гордо его выслушал *пленный*».

*

Илью Чавчавадзе и его соратников занимал вопрос о роли и назначении поэта. Еще в студенческие годы, готовясь к будущей деятельности, И. Чавчавадзе переводит «Пророка» Пушкина, одноименное произведение Лермонтова и в оригинальном стихотворении «Поэт» дает свое толкование этой темы. Почти одновременно работает он над переводом Лермонтова и своим программным стихотворением (под последним стоит дата 23 июля 1860 года, а под переводом лермонтовского «Пророка» 4 августа того же года).

Известно, что пушкинское стихотворение завершается превращением богоизбранника в пророка. Он должен «обойти моря и земли» и «глаголом жечь сердца людей». Лермонтов как бы продолжает пушкинское творение, рассказывая о дальнейшей трагической судьбе пророка:

Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья,

— говорит лермонтовский пророк. За это его презирают и преследуют люди, и он вынужден скрываться в пустыне.

Точно передав в переводах содержание одноименных стихотворений великих русских поэтов, И. Чавчавадзе в своем «Поэте» дает отличное от Лермонтова продолжение пушкинской темы и конкретнее говорит об общественной роли и назначении поэта.

Вот содержание этого стихотворения (даю подстрочник, так как перевод В. Звягинцевой неточен):

«Меня небо назначает, а родной народ (нация) воспитывает; я с богом беседую для того, чтобы вперед вести свой народ, чтобы быть вместе с ним и в беде и в радости, чтобы его невзгоды были моими невзгодами, чтобы его счастье и несчастье жгли мою душу и мое сердце».

Таким образом, вождь грузинских шестидесятников возлагает на поэта весьма почетную и ответственную миссию: возглавить борьбу родного народа за социальное и национальное раскрепощение. Им проповедуется та самая патриотическая, гражданская идея, близкая сердцу «тергдалеульцев», которой пронизана вся их деятельность.

Здесь, конечно, не полемика с Пушкиным и Лермонтовым, а отражение новых условий, общественной ситуации 60-х годов, когда исчезла пропасть между поэтом-гражданином и его слушателями, когда в новую стадию вступила освободительная борьба в России и национально-освободительное движение в Грузии.

Как бы отвечая Лермонтову на вопрос, поставленный в другом стихотворении («Поэт») — «Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк?» — И. Чавчавадзе пишет, что уже вернулось то время, когда голос поэта «звучал как колокол на башне вечевой, во дни торжеств и бед народных».

Чавчавадзе по-своему продолжает не только пушкинского «Пророка», но и лермонтовские стихотворения («Пророк», «Поэт»).

Имеются определенные точки соприкосновения между «Демоном» Лермонтова и поэмами Ильи Чавчавадзе «Видение» (первоначальный вариант написан в 1858—1859 гг.) и «Отшельник» (1883). Это — тема особого исследования. Здесь же лишь напомню, что в первой из названных поэм автор прибегает к символике: над теми вершинами Кавказа, над Казбеком, где пролетал лермонтовский герой — «изгнанник рая», появляется Видение, устами которого И. Чавчавадзе проклинает самодержавно-крепостнический строй, угнетение и бесправие народа и выдвигает идею освобожденного труда. Напомню также, что резкая критика «гнусной» действительности в «Отшельнике» ассоциируется с аналогичной критикой, содержащейся в «Демоне». Наконец, следует отметить, что как в «Видении» и «Отшельнике», так и в «Записках проезжего» (1861), в которых И. Чавчавадзе в форме путевого очерка описывает свое возвращение из Петербурга на родину, большое место занимает описание Терека. Продолжая традиции Пушкина («Кавказ», «Обвал») и Лермонтова («Демон», «Дары Терека», «Тамара»), глава «терековцев» воспевает Терек как символ движения и протеста против деспотизма [3].

Имя Лермонтова встречается во многих произведениях Чавчавадзе. В качестве эпиграфов к своей «Колыбельной» грузинский поэт предпослал слова из «Казачьей колыбельной песни», а стихотворению «Мой мучитель, знаю, знаю» — слова из лермонтовского «Я к вам пишу». На всем протяжении своей творческой жизни И. Чавчавадзе высоко ценил и популяризировал автора «Мцыри». Пушкина и Лермонтова он относил к числу тех русских гениев, которые «так же дороги для нас и любимы, как и наши собственные даровитые поэты и писатели».

---

[3] См. об этом: *В. Шадури.* Пушкин и грузинская общественность. Тбилиси, 1967.

*

Другой великий поэт-шестидесятник Акакий Ростомович Церетели (1840—1915) в одной из своих статей писал:

«Лермонтов как певец природы Кавказа, нравов и обычаев народов Кавказа, особенно близок грузинскому сердцу, а потому наши писатели часто обращаются к нему. У нас много переведено из Лермонтова».

Начало этому ознакомлению грузинского читателя с Лермонтовым на родном языке положил сам Акакий Церетели, опубликовав в 1858 г. в журнале «Цискари» свой перевод «Ветки Палестины». Это было первым печатным произведением Акакия Церетели, тогдашнего ученика Кутаисской гимназии. Через год после этого он поступает в Петербургский университет и увлеченно изучает Лермонтова и других русских классиков. А. Церетели нередко обращался к произведениям, темам, идеям, образам Лермонтова, творчески применяя их к грузинской действительности. Можно было назвать, к примеру, стихотворение «Влюбленный Демон», в котором прославляется всесильная, всевозвышающая любовь к земной красавице Тамаре (ср. с «Демоном»), но особого внимания заслуживает для нашей темы «Кинжал». Это стихотворение, являющееся откликом Акакия Церетели на убийство Александра II, связано с лермонтовским «Поэтом» и «Кинжалом». Вспомним вопрос, поставленный в конце «Поэта»:

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк!
Иль никогда, на голос мщенья,
Из золотых ножон не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья?

Отвечая на этот вопрос и перекликаясь с «Кинжалом» Лермонтова («Люблю тебя, булатный мой кинжал, товарищ светлый и холодный»), А. Церетели пишет:

Я люблю тебя, кинжал,
Хоросанский мой товарищ,
Ты надеждой нашей стал —
Метко в грудь врага ударишь.

Я точу твой блеск нагой,
Слой соскабливаю ржавый,
Будешь другом и слугой
Угнетенному неправо.

Перевод П. Антокольского

Так, творчески использовав «кинжальные образы» Лермонтова, А. Церетели в новых условиях создал оригинальное стихотворение, которое современники назвали «Грузинской Марсельезой». Оно впервые было опубликовано в бурную эпоху, в 1905 г., и потому прозвучало как призыв к революции, «как колокол на башне вечевой».

*

Знатоком и поклонником Лермонтова был и выдающийся грузинский публицист и литератор-шестидесятник Николай (Нико) Яковлевич Николадзе (1843—1928), друг Чернышевского и сотрудник «Современника», «Искры», «Колокола». В его талантливых статьях, написанных на русском и грузинском языках, часто встречается имя Лермонтова.

Особого внимания заслуживает статья «На праздники», напечатанная в тбилисской газете «Новое обозрение» от 12 августа 1890 г. Она посвящена вопросу: «Что такое писатель?», каким он должен быть? Об этом «лучше и проще всего было бы спросить самих писателей»,— пишет Николадзе, и он «спрашивает» Пушкина и Лермонтова.

«Глаголом жечь сердца людей» — так понимал свое высокое назначение величайший из русских писателей»,— читаем в статье.

Приводя далее цитату из «Поэта» Лермонтова, грузинский публицист выделяет слова о том, что поэт «воспламенял бойца для битвы», что голос его «звучал как колокол на башне вечевой во дни торжеств и бед народных».

А как относится к писателю общество? Что оно ценит в нем? «О ком из своих писателей человечество сохранило признательное и симпатичное представление, воспоминание, а главное, *за что собственно*?»

Отвечая на этот вопрос, Николадзе подчеркивает: «В память народа писатели врезываются не только тем, что они внесли нового в его сознание, но, в особенности, тем, чем они *улучшили* его судьбу, нравы и воззрения. Лишь те писатели, *которые содействовали прогрессу своей родины*, которые радели об ее благе, болели ее печалями и радовались ее радостям, памятны и дороги ей».

Далее Николадзе справедливо пишет, что чем больше любит писатель свою родину и народ, тем субъективнее и страстнее его «отношение к делу самого писателя», что истинный поэт «не только не гоняется за «беспристрастием» и «объективностью», но считает их величайшим позором человечества». В подкрепление своей мысли автор ссылается на Лермонтова и Некрасова. Приводя цитату из «Думы» Лермонтова, Николадзе продолжает: писатель не «адвокат» и не «судья», как думают многие, «а воспитатель, руководитель своего общества. Критерием его деятельности служит его *убежденность*, его идеалы и стремления, его общественные цели. Только тот, кто ведет свое общество вперед, по пути добра и чести, к наибольшей пользе наибольшей части народа, и кто, расчищая путь народного прогресса, страстно, неустанно борется со всеми элементами, враждебными этому прогрессу,— находит дорогу к сердцу и памяти своих сограждан... Преступно быть равнодушным, безучастным, спокойным, когда

горит отчий дом, когда гибнет сиротское имущество. Как совершенно верно воскликнул Некрасов:

Кто живет без печали и гнева,
Тот не любит отчизны своей».

Как видим, Н. Николадзе в публицистической форме ярко изложил те же мысли о высоком назначении поэта, которые на языке поэзии провозглашены в программном стихотворении Ильи Чавчавадзе «Поэт», в «Кинжале» Акакия Церетели и в ряде других произведений грузинских шестидесятников.

В другой статье, посвященной переводу «Демона» на грузинский язык, Н. Николадзе пишет о художественных особенностях лермонтовской поэзии: «Ценность Лермонтова в русской литературе, помимо содержания его творчества, зависела от того, что этот поэт писал именно «железные стихи», такие, которые своей лаконичностью и внешней обработкой картин и мыслей приобретали удивительную силу и твердость. С этой точки зрения, пожалуй, никого во всей русской литературе не поставишь с ним рядом» [4].

Высоко ценя творчество Лермонтова, Николадзе пользовался его идеями и образами для аргументации и иллюстрации своих мыслей. Так, критикуя грузинских деятелей, которые изменили своим передовым взглядам и ограничились узкообывательскими интересами, Николадзе в качестве эпиграфа к своей статье приводит слова из «Воздушного корабля»:

И маршалы зова не слышат;
Иные погибли в бою,
Другие давно изменили
И продали шпагу свою.

В статье «31 декабря 1887 года», отмечая, что «еще один год сдается нами сегодня в архив из серии безотрадно и бесплодно прожитых нашим злосчастным поколением», грузинский публицист напоминает читателям, что «ровно пятьдесят лет тому назад, 31 декабря 1837 года, Лермонтов отзывался — и совершенно справедливо — о современном ему поколении тридцатых годов следующим образом:

Толпой угрюмою и скоро позабытой...» [5]

*

Лермонтовские стихотворения о роли и судьбе поэта в обществе сильно занимали также великого единомышленника и наследника грузинских шестидесятников, Важа Пшавела (псевдоним Луки

---

[4] Газета «Дроэба» от 31 июля 1871 г. (на груз. яз.).
[5] «Летопись дружбы грузинского и русского народов». Тбилиси, 1967, т. I, стр. 386—388.

Павловича Разикашвили, 1861—1915). Еще в период учебы в Горийской учительской семинарии (1879—1882) он с увлечением читает Пушкина и Лермонтова, Белинского, Герцена и Чернышевского; учится у грузинских, русских и западноевропейских классиков.

«У нас принято считать предосудительным чье бы то ни было влияние на писателя,— писал Важа Пшавела позже,— будто это влияние уничтожает достоинство таланта. А я считаю это естественным, здоровым, нормальным и даже обязательным в силу закона, называемого законом преемственности. И в этом нет ничего удивительного. Не случайно ведь известный русский критик Белинский говорил о великом русском поэте Пушкине, что не будь Державина, не появился бы и Пушкин» [6].

20 марта 1881 г. Важа Пшавела переводит лермонтовского «Пророка», а 25 марта того же года пишет оригинальное стихотворение «Воин», в котором говорит о роли и назначении поэта. Это были первые печатные произведения грузинского гения. Именно «Воином» и «Пророком» дебютировал он в 1881 г. в печати, в журнале «Имеди» («Надежда»).

«Пророк» трудно назвать переводом в обычном смысле слова. Это скорее переделка лермонтовского стихотворения, его новое восприятие и творческое использование. У Лермонтова пророк от первого лица рассказывает о своей трагической судьбе в развращенном обществе. Это — исповедь глашатая «любви и правды», его жалоба на общество, которое его не понимает, презирает и преследует. У Важа Пшавела же рассказ ведется от третьего лица, причем здесь нет столь резкого противопоставления поэта и общества. Наоборот, в первых же строчках содержится призыв к людям: смотрите, братья, вот человек, которого бог нам послал; он наг и беден, его потрескавшиеся ноги и толстый слой пыли говорят о том, что он объехал моря и земли, что ему некогда было заниматься собой; он отворачивается от золота и серебра, которые ему преподносите, ибо ему не нужны ни богатства, ни слава; у него свое богатство — священный язык; он хочет, чтобы вы, братья, слушали его; он призван оплакивать мир угнетенных и бороться против угнетателей; но мы его не понимаем, его слова режут наш слух, их звуки нашему сердцу слышатся скрежетом напильника, скользящего по ржавой поверхности.

Важа Пшавела довольно свободно обращается с текстом лермонтовского «Пророка». Используя некоторые выражения из одноименного пушкинского стихотворения (пророк и здесь обходит «моря и земли») и «Поэта» Лермонтова (вспомним «ржавчину презрения»), он создает почти оригинальное произведение. В грузинском тексте люди не презирают и не преследуют пророка (даже предлагают ему дары), он не убегает в пустыню, а обходит весь мир, проповедуя свои идеи, но люди («братья») его не понимают.

---

[6] *Важа Пшавела.* Проза, драматургия, статьи. Тбилиси, 1959, стр. 233.

Потому и обращается грузинский поэт к ним с призывом: прислушайтесь к нему! Если лермонтовский пророк провозглашал довольно абстрактные «любви и правды чистые ученья», а И. Чавчавадзе возлагал на поэта миссию вождя национально-освободительного движения, то у Важа Пшавела больше заостряется социальный мотив. Его пророк призван оплакивать угнетенных и бороться против угнетателей.

Что же касается оригинального стихотворения Важа Пшавела «Воин», написанного через пять дней после «Пророка», то оно перекликается, с одной стороны, с произведениями «тергдалеульцев», а с другой — с лермонтовскими, рылеевскими и некрасовскими стихотворениями об искусстве. Обращаясь к красавице, грузинский поэт, подобно Рылееву, говорит, что ему не ее любовь нужна, что он спешит к своим «братьям», которые готовятся к решающей битве, чтобы «поднять угнетенных, растоптать зло, освободить народ и поставить его на правильный путь».

В свете интересующих нас вопросов внимания заслуживает также стихотворение Важа Пшавела «Жалоба сабли», написанное в форме диалога. Сабля жалуется: после гибели моего храброго хозяина в Шамхорской битве меня повесили на стене рядом с аршином и счетами; в этом торгашеском мире никому нет дела до меня; мой клинок покрыт ржавчиной, а ножны — плесенью. При чтении этого стихотворения невольно вспоминаешь «Поэта» Лермонтова, в частности строки:

Теперь родных ножон, избитых на войне,
Лишен героя спутник бедный,
Игрушкой золотой он блещет на стене,
Увы, бесславный и безвредный.

Наконец, о большом интересе Важа Пшавела к лермонтовской поэзии говорит тот факт, что в 1896 г. он превосходно перевел на грузинский язык «Демона», озаглавив его «Каджи» («Черт»).

Итак, в Грузии впервые «тергдалеульцы» начали переводить и творчески осваивать наследие Лермонтова; причем они особенно интересовались стихотворениями о назначении поэта, «Демоном» и «Мцыри».

Г. М. Фридлендер

О ГЕРОИЧЕСКОЙ ТЕМЕ В ПОВЕСТЯХ И РОМАНАХ И. С. ТУРГЕНЕВА

В своей повести «Фауст» (1856) Тургенев рассказывает историю молодой женщины, мать которой, полуитальянка по происхождению, желая предохранить дочь от жизненных испытаний, запретила дочери всякое знакомство с поэзией, так как хотела воспрепятствовать развитию у нее того страстного характера, который она передала ей по наследству и который послужил причиной ее собственных страданий. Познакомившись с героем, Вера Николаевна нарушает обет, данный матери. Уступая его натиску, она соглашается, чтобы гость прочел ей первую часть «Фауста». Знакомство героини с историей любви Фауста и Гретхен производит в ней переворот и пробуждает те грозные силы, от борьбы с которыми мать Веры Николаевны тщетно попыталась ее уберечь. Героиня повести сознает, что ее, ровная и спокойная до этого, семейная жизнь с мужем, которого она не любила (хотя до сих пор она не сознавала этого), не давала ей полного удовлетворения. В Вере просыпается страстное влечение к герою, зародившееся еще при первом, более раннем знакомстве. В результате Вера кончает с собой, не желая уступить чувству, морально запятнать себя в своих глазах и глазах окружающих, а переживший ее гибель герой приходит к грустному выводу об отречении как конечном «смысле» и «разгадке» человеческой жизни.

Недостаточно чуткому и внимательному читателю, которому недоступна авторская ирония, может показаться, что завершающие повесть размышления тургеневского героя свидетельствуют о внутреннем согласии между автором повести и матерью героини. Однако не может быть ничего ошибочнее, чем усматривать смысл повести Тургенева в авторском утверждении, что лучше прожить свою жизнь спокойно и ровно, не зная страстей (как не знала их до встречи с героем и чтения «Фауста» героиня тургеневской повести), чем узнать сильную страсть — и в результате погибнуть!

Мать героини тургеневского «Фауста» хотела предохранить дочь от влияния человеческих страстей, но тем самым, как показывает автор, она обеднила ее жизнь, лишила ее существование внутреннего богатства и поэзии. Пробудившаяся у героини страсть привела ее к гибели, но без этой страсти ее жизнь была бы неполной. Только нарушив завещание матери и преступив наложенный запрет, героиня тургеневского «Фауста» узнала настоящее счастье, а вместе с тем, в борьбе с собой, обрела подлинно чело-

веческое величие, развернула скрытые, дремавшие в ней до этого силы души.

Итак, тургеневский «Фауст» не призывает к самоограничению и отречению от борьбы, но имеет прямо противоположный смысл. И то же самое относится к каждому из романов Тургенева.

Центральные герои романов Тургенева гибнут, как Рудин и Базаров, или вынуждены под давлением обстоятельств отказаться от достижения личного счастья, подобно Лаврецкому и Лизе. Но без борьбы с враждебными обстоятельствами и самими собой их жизнь была бы неполной. Более того, без нее герои Тургенева, как хорошо сознает автор, не вызвали бы ни интереса романиста, ни нашего читательского участия.

Другими словами, хотя в большинстве своих повестей и романов Тургенев рисует жизненное поражение, а часто и гибель главных героев, все его произведения утверждают борьбу героев за свои идеалы и за лучшую жизнь для них самих и для человечества как глубокую историческую, общественную и вместе с тем нравственную, эстетическую необходимость. Так же как жизнь героя и героини повести «Фауст» была бы неполной без испытанной ими страсти, жизнь современной ему России, жизнь народа и человечества была бы неполной, с точки зрения Тургенева, без порыва Рудина, Инсарова, Базарова, Нежданова к преобразованию жизни, без музыки Лемма, без нравственного подвига Лизы, Елены и других его героинь. Именно идейные и нравственные искания этих рвущихся вперед, беспокойных натур, их стремления и борьба дают, с точки зрения Тургенева, смысл русской жизни, освещают и поднимают ее, не дают человечеству увязнуть в болоте обывательской умеренности и аккуратности — даже если борьба эта, как мучительно сознавал Тургенев, в его время обычно заканчивалась поражением, не приносила и не могла принести его героям в современных русскому романисту условиях сколько-нибудь полного успеха.

В последнем романе Тургенева «Новь» Паклин знакомит своих друзей с домом двух удивительных супругов-чудаков — Фомушки и Фимушки. Фомушка и Фимушка — род современных Филемона и Бавкиды. Время для них давно остановилось: в 1870-е годы, в эпоху народнического движения, в их доме царят нравы русского XVIII века. Супруги Субочевы прожили свою жизнь как бы под стеклянным колпаком, и хотя им удалось сохранить при этом в неприкосновенности свое «чистое-пречистое» сердце, их навсегда остановившаяся жизнь вызывает у посетителей постепенно усиливающееся чувство раздражения, желание поскорее покинуть их гостеприимный кров.

Мы видим, что и в этом случае Тургенев выступает перед нами как противник застойного существования, как художник, которого привлекает жизнь, насыщенная борьбой и страстями,— та более беспокойная жизнь, которой живут, в отличие от Фомушки и Фимушки, главные герои его романа. Здесь можно ус-

мотреть прямую параллель с гётевским «Фаустом», столь любимым русским романистом.

Отрицание застоя и неподвижности в общественной и личной жизни, мысль о том, что без постоянного порыва к лучшему будущему, без противоречий и упорной борьбы невозможен ни один шаг человеческой истории, проходит через все творчество Тургенева, получая различное художественное преломление почти в каждом из его произведений. Более того, эти идейные мотивы можно легко обнаружить уже в его ранних стихотворениях и поэмах. А в «Записках охотника», где Тургенев с огромной любовью и вниманием к простым людям изобразил народную жизнь, эта жизнь, в отличие от некоторых произведений его выдающихся западных собратьев по перу, Ж. Санд и Б. Ауэрбаха, никогда не приобретает характера застывшей, остановившейся, замкнутой в самой себе мирной идиллии, противостоящей бурям цивилизации и не имеющей выходов в большой человеческий мир. В этом отношении характерен уже первый по времени возникновения рассказ этого цикла «Хорь и Калиныч», где тихому и мечтательному бродяге Калинычу противостоит умный, трезвый и деловитый Хорь. Крестьянская жизнь сразу же изображается автором в присущем ей противоречии «поэзии» и «прозы», анализ двух различных характеров ведет рассказчика к широким обобщениям, касающимся всей русской истории, и к полемически направленным против славянофилов замечаниям о глубокой «почвенности» характера Петра I и петровских преобразований.

Прославляя жизненный подвиг своих любимых героев и героинь, Тургенев с грустью казнит их за отказ от борьбы и измену самим себе. Не случайно через ряд повестей Тургенева от «Затишья» и «Аси» до «Клары Милич» проходит неизменный мотив осуждения героя, оказавшегося в решительную, критическую минуту своих отношений с героиней ниже уровня тех высоких возможностей, которые открывала перед ним жизнь, не сумевшего достойно ответить на ее требования — и этим разрушившего счастье другого человека и свое собственное, возможное счастье. Ключевое значение этого мотива, который встречается почти в каждом из романов Тургенева, начиная с «Рудина» (с знаменитым ответом героя этого романа на вопрос готовой последовать за ним Натальи «Что нам делать?..» — «Разумеется, покориться»), было гениально понято еще Чернышевским в его знаменитой статье по поводу повести «Ася» — «Русский человек на rendez-vous» (1858). Рассказывая об истории формирования характера своего героя, Тургенев-романист раскрывает читателю общественные и личные причины, обусловившие слабость героя, помешавшие ему в трудную минуту возвыситься над собой и оказаться на уровне ее требований. Но автор не оправдывает героя, не снимает с него нравственной вины за его колебания.

Мотив нравственного осуждения героя, неспособного достойным образом ответить на требования жизни с ее постоянной,

сложной борьбой и стремлениями, звучит не только в романах и повестях Тургенева, написанных в наиболее характерной для него реалистической манере. Этот мотив выражен Тургеневым также в своеобразной обобщенно-символической форме в повести «Призраки» (1864), которую многие исследователи Тургенева считали «загадочной» и которая так же относится к реалистическим романам и повестям Тургенева, как «Шагреневая кожа» и другие философские этюды Бальзака к остальным частям «Человеческой комедии».

Героя «Призраков» посещает странная гостья из страны духов — женственная и прекрасная Эллис, которую — вопреки тяготеющей над нею и ее сестрами грозной власти — непреодолимо влечет к себе земная любовь и земная, человеческая жизнь. По желанию героя Эллис показывает ему картины великого культурного прошлого человечества и его современности, последовательно раскрывая перед ним миры истории (древний Рим, восстание Разина), красоты и искусства (сцена на Isola Bella), природы, современной цивилизации в различных ее исторических «ликах» (Петербург и Париж). Но все эти величественные, как и сама Эллис, «призраки» одновременно влекут к себе героя тургеневской повести — и в то же время пугают, отталкивают его. Типичный мыслящий русский человек своего времени из среды образованных классов, в авторском понимании,— бесхарактерный и слабый,— герой «Призраков» не умеет по достоинству оценить ни величия открывающихся перед ним символов исторической жизни человечества, ни нравственного подвига самой Эллис, ее самопожертвования, за что он и осужден автором нести трагическую вину, так же как Рудин, Лаврецкий, Литвинов, герой повести «Ася» и многие другие центральные персонажи тургеневских повестей и романов.

Уже в ранних поэмах 1840-х годов Тургенев отказывается от изображения мятежных, полусимволических «титанов» или романтических мечтателей, подобных его первому герою Стено. Он обращается в поисках образов и сюжетов для своих произведений к реальной русской жизни своего времени. Но при этом, как свидетельствуют произведения Тургенева-повествователя и романиста, в центре его внимания неизменно остается одна главная тема, органически связывающая творчество Тургенева-реалиста с передовой духовной традицией человечества. Это тема гуманистических стремлений и борьбы человеческой личности, выступающей против мещанского прозябания, общественной неподвижности и застоя, личности, стремящейся к преобразованию окружающей жизни и утверждению своего социального и нравственного долга перед окружающими людьми.

В творчестве писателей конца XVIII — начала XIX в. тема эта отложилась в образах гиперболизированных романтических титанов и мятежников. Тургенев же в своих романах, идя вслед за Пушкиным и Лермонтовым, переводит ее с языка величествен-

ных романтических символов и иносказаний на язык реалистического романа, открывая ее корни в самой действительности и, благодаря этому, совершая новый, дальнейший шаг в ее художественной разработке. Именно это, как нам представляется, в первую очередь определяет место повестей и романов Тургенева в истории русской и мировой литературы.

Герои большинства крупных европейских романистов XVIII в., даже если обстоятельства вынуждали их стойко бороться и защищать свое право на счастье, еще жили в сфере узко личных интересов и, как правило, не ставили перед собой сознательно широких общечеловеческих социальных и этических задач. Поэтому Том Джонс, герои Лесажа, Филдинга, Смоллета еще могли, пережив пеструю цепь приключений и при этом испытав большие или меньшие превратности судьбы, в конце концов восторжествовать над своими противниками, добиться для себя того жизненного успеха и семейного счастья, из магического круга которого не выходили их сознательные искания и стремления.

Однако со времен создания «Вертера» и «Фауста» уровень интеллектуальной жизни и сознательных стремлений литературного героя резко переменился. Центральным героем литературы — и в романе, и в лирике, и в драматургии — все чаще становится отныне не человек, интересы которого всецело замкнуты узкой сферой его карьеры, семейного благополучия и вообще его собственного, личного существования, но человек, ум и сердце которого широко открыты для впечатлений окружающего мира, для глубоких социальных и нравственных исканий современного ему человечества. В отличие от героев Лесажа или Филдинга этот новый литературный герой уже не может удовлетвориться личным успехом и семейным благополучием, а потому и судьба его, как правило, имеет более сложный, часто трагический смысл.

Вслед за Гёте и Байроном, Пушкиным и Лермонтовым Тургенев поэтически прославляет в своих повестях и романах на примере их главных персонажей неутомимое искание лучшего, нравственное беспокойство, волю к борьбе как необходимые основы жизни отдельного человека и всего человечества, даже если это искание не гарантирует его героям, как это обычно было в эпоху жизни самого Тургенева, успеха и не сулит прочного счастья. Этот центральный драматический лейтмотив романов Тургенева определяет, в конечном счете, ту героическую, лирическую атмосферу, которая характерна для его романов.

Тургенев никогда не изображает личную и общественную жизнь как картину устойчивого, безмятежного существования, мирное спокойствие которого лишь изредка нарушается вмешательством чуждых ей внешних сил. В каждой из повестей и романов Тургенева жизнь его эпохи изображается как поле напряженных внутренних противоречий, как арена борьбы противоположных сил и стремлений. Картина этих противоречий и борьбы составляет самую сердцевину любого из тургеневских шедевров.

Многие исследователи и биографы Тургенева в прошлом были склонны при характеристике его творчества придавать едва ли не главное значение элегическим, грустным размышлениям романиста, вызванным трагической судьбою его героев. Действительно, в «Стихотворениях в прозе» и таких более ранних повестях, как «Довольно», «Призраки», «Поездка в Полесье», а также в романах Тургенева можно встретить немало скорбных размышлений о тщетности человеческих стремлений и невозможности личного счастья. Однако существенно то, что грустные выводы, к которым Тургенев приходил на основании своего личного жизненного опыта и трагической судьбы своих героев, не ослабляли его восхищения ими, его глубокого, неизменного интереса к содержанию современных ему общественных стремлений и к тем, кто выступал в его эпоху в качестве их провозвестников и носителей.

Изображая общественную жизнь своего времени, Тургенев-романист был вынужден с грустью констатировать, что большинство современных ему борцов за передовые идеалы от Рудина до Базарова и Нежданова были не только обречены в своих стремлениях на неуспех,— самые их идеи и искания были отмечены печатью более или менее серьезных внутренних противоречий. Ни один из главных героев тургеневских романов — в отличие от персонажей других современных ему романистов — не достигает личного счастья и осуществления своих заветных стремлений. Одни из них умирают на полпути (как Инсаров, Базаров, Нежданов), другие вступают на путь самоотречения (как Лиза и Лаврецкий), третьи героически гибнут, не будучи сломленными до конца, но и не добившись успеха (как Рудин).

И все же изображая в конце каждого романа крушение надежд своих любимых героев, а часто и их физическую гибель, Тургенев-художник отнюдь не ставит своей целью доказать читателю, что их жизнь и борьба были бесплодными и что для каждого из них было бы лучшим с самого начала отказаться от стремления к осуществлению своих идеалов.

Тургенев не был революционером по своему мировоззрению. Полемика великого романиста с революционерами-демократами 1860-х годов получила отражение на страницах «Отцов и детей». Но Тургенев был энтузиастом и защитником большой человеческой культуры. Его ум и его сердце привлекали не люди, остановившиеся в своем развитии, люди, интересы которых были ограничены узкими пределами мелких забот, повседневного личного существования, но люди с живой, требовательной и беспокойной душой, с высоким пониманием своего общественного признания и нравственного долга. И своих героев этого склада Тургенев-романист находил лишь среди лиц, не удовлетворенных жизнью дворянской среды, затронутых воздействием передового общественного движения, или среди участников революционной борьбы и «нигилистов» типа Базарова. В этом — органическая связь повестей и романов Тургенева с гуманистической и освободитель-

ной линией мировой литературы, делающая их по своему духу столь созвучными нашей эпохе.

Не случайно, когда в 1870—1880-е годы романы Тургенева получили общеевропейское признание, наибольшее сочувствие у читателей за рубежом вызвали созданные Тургеневым образы молодых революционеров-«нигилистов» — Базарова из «Отцов и детей» и Марианны из «Нови». Романы Тургенева донесли до западноевропейского читателя, а затем и до читателя за пределами Европы дыхание революционной России, так же как раньше произведения молодого Гёте, Шиллера, Байрона донесли до читателя других народов Европы мятежные и богоборческие настроения передовых людей своей страны.

А. Л. Гришунин

ГРИБОЕДОВСКОЕ У НЕКРАСОВА

На первый взгляд эта тема представляется неправомерной: о Грибоедове во всем поэтическом творчестве Некрасова можно найти всего только два или три совершенно непринципиальных, «проходных» упоминания. Например, в стихотворении «Газетная» (1865):

Прав доныне старик Грибоедов —
С русской книгой мы вечно уснем.
Мы не любим словесности русской
И доныне, предвидя досуг,
Запасаемся книгой французской [1].

Или — в «Недавнем времени» (1871):

Очень жаль, что тогдашних обедов
Не могу я достойно воспеть.
Тут бы нужен второй Грибоедов...
Впрочем, Муза, не будем робеть!

II, 293

И еще — без упоминания имени Грибоедова, но с явным цитированием его общеизвестных стихов:

Затеи роскоши, музеи просвещенья,
Музеи древностей —«все признаки ученья»
В том городе найдешь.

(«Дружеская переписка Москвы с Петербургом», 1859. I. Московское стихотворение.— II, 21).

Такие упоминания немного дают для уяснения темы «Некрасов и Грибоедов» и свидетельствуют разве только о том, что Некрасов знал «Горе от ума», в чем и без того не приходится сомневаться.

В известных нам письмах Некрасова имя Грибоедова совсем не упоминается. Только в коллективном адресе М. С. Щепкину по случаю его 50-летия (1855) Грибоедов подразумевается в словах: «Вы были даровитейшим истолкователем двух великих русских драматических писателей» [2] (т. е. Грибоедова и Гоголя).

---

[1] Н. А. Некрасов. Полн. собр. стихотворений в трех томах. Общая редакция К. И. Чуковского, т. 2. Л., 1967, стр. 186. (Далее цит. по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте).

[2] *Н. А. Некрасов.* Полн. собр. соч. и писем, т. 12. М., 1953, стр. 283.

В литературно-критических и публицистических статьях и рецензиях Некрасова по разным поводам, в полемических целях употреблено несколько крылатых выражений из «Горя от ума»: «...времен очаковских и покоренья Крыма» [3]; «Словечка в простоте не скажет, всё с ужимкой» [4]; «С каким-то Чацким я когда-то был знаком» [5]. Да еще в одном театральном обзоре, где подвергается критике засоренность репертуара пустопорожними водевилями, иронически вопрошается: «Зачем Грибоедов был такого хорошего мнения о водевиле...» [6], т. е. намекается на известные слова Репетилова о том, что «водевиль есть вещь...» — Вот и все. Этого, конечно, слишком мало, чтобы составить концептуальное суждение на тему: «Некрасов и Грибоедов». К тому же принадлежность Некрасову некоторых из этих рецензий не вполне прочно обоснована.

В автобиографической повести «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» есть одно упоминание о Грибоедове, ничего опять-таки не говорящее об отношении к нему Некрасова [7].

Молодой Некрасов в 1840 г. написал «драматическую фантазию в стихах» «Юность Ломоносова», очень похожую по общему замыслу на незавершенную работу Грибоедова «Юность вещего. Отрывки пролога» (1823). Но этот отрывок (а не отрывки) Некрасову в 1840 г. не мог быть известен, так как напечатан он был только в 1859 г. по черновой тетради Грибоедова, никому до того не известной. Воспоминания С. Н. Бегичева о Грибоедове, где об этом замысле идет речь, тоже появились в 50-е годы. Никакой контактной связи между этими произведениями, таким образом, не могло быть. Произведение Некрасова, в отличие от грибоедовского фрагмента, значительно более разработано и закончено, но не напечатано при жизни, а появилось только в «Литературном архиве» П. А. Картавова (СПб., 1902). Бросается в глаза и стилистическая их разница. Выспреннему слогу грибоедовского отрывка:

Нет! Дерзость тех очей и тот полет
Не зрит себе ни равных, ни послушных... —

противостоит некрасовская почти реалистическая манера:

И приходил в восторг от разной дряни...
I, 437

---

[3] Там же, т. 9. М., 1950, стр. 19.
[4] Там же, стр. 60.
[5] Там же, стр. 674.
[6] Там же, стр. 465.
[7] *Н. А. Некрасов.* Полн. собр. соч. и писем, т. 6. М., 1950, стр. 169: «Примутся критиковать Грибоедова, а заговорят о сотворении мира».— Так, намекая на Белинского и его статью «Горе от ума» (1840), Тростникову-Некрасову говорят в утешение после того, как критиками был разруган юношеский сборник его стихов («Мечты и звуки»).

Несомненно, однако, сходство содержания произведений. В обоих речь идет о страстной тяге отрока (Ломоносова) от родительского дома у северного моря в столицы для освоения наук. У Некрасова говорится о «небесном вестнике», посетившем юношу и указавшем ему путь; по воспоминаниям С. Н. Бегичева, драма Грибоедова тоже должна была начинаться волшебным видением муз и всего Олимпа, которое и побудило героя уйти из дома [8].

Несомненно, что сходство этих произведений объясняется тем, что они восходят к общему источнику — народной легенде о Ломоносове. Но произведение Некрасова, по-видимому, более шло от жизни, и даже в какой-то мере автобиографично, созвучно собственным переживаниям 19-летнего поэта, который, испытав тягу к наукам, нарушил волю отца и вместо вступления в Дворянский полк поступил вольнослушателем в Петербургский университет и испытал все тяготы трудной, голодной и одинокой жизни. Все размышления Михаила (т. е. Ломоносова) о его конфликте с отцом у Некрасова несомненно автобиографичны:

> Отец не понимает польз моих
> И отпустить меня не хочет в Питер...
>
> *I, 432*

Почти то же самое мог тогда сказать о себе и Некрасов.

Характерно, что некрасовский Ломоносов, как и он сам, пробирается с Севера именно «в Питер», тогда как Ломоносов исторический, как известно, пришел в Москву, а не в Петербург. Думается, что эта неточность у Некрасова не случайна, а обусловлена его собственной биографией.

Нет никаких прямых указаний на чтение Некрасовым сочинений Грибоедова, никаких высказываний поэта на этот счет мы не знаем. Некрасов, как известно, не получил систематического образования, но в молодые годы испытал сильную тягу к пополнению «благоприобретенных знаний», в частности, в Публичной библиотеке [9]. Работа в театральных изданиях Ф. А. Кони обязывала его хорошо знать театр и драматическую литературу, и нет, конечно, никакого сомнения в том, что Некрасов, как и всякий культурный русский, хорошо знал «Горе от ума» и видел его на театре (хотя точных сведений на этот счет нет, в «Летописи жизни и творчества Некрасова», составленной Н. С. Ашукиным, об этом ничего нет и самое имя Грибоедова в ней вообще не упоминается). В личной библиотеке Некрасова хранились две книги Грибоедова: «Горе от ума» — «полное» издание Юрия Приваловского (Лейпциг, 1858; это издание официально было запрещено к ввозу и распространению в России) и Сочинения дра-

---

[8] См.: «А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников». Редакция и предисловие Н. К. Пиксанова. М., 1929, стр. 13.

[9] «Стихотворения Н. А. Некрасова». Посмертное издание. СПб., 1879, т. I, стр. XXXIII.

матурга в издании Евграфа Серчевского (СПб., 1858) — не только лучшее, но и единственное для того времени собрание сочинений Грибоедова [10]. В некрасовском «Современнике» (1858, № 8) напечатана была рецензия на это издание [11].

Таким образом, все до сих пор сказанное не только не поддерживает тему «Грибоедовское у Некрасова», а, напротив, расхолаживает относительно этой темы, для которой как будто бы недостает материала. Вероятно, поэтому никаких специальных работ или даже попутных экскурсов о грибоедовской традиции у Некрасова никогда не появлялось и в «Семинарии по Некрасову» М. М. Гина и В. Е. Евгеньева-Максимова (Л., 1955) не только эта тема не присутствует, но нет вообще никакого упоминания о Грибоедове.

Несмотря на все это, тема «Грибоедовское у Некрасова» представляется все-таки правомерной.

Грибоедов Некрасовым не столько отражен прямо, сколько усвоен органически, реализован как художественное открытие, постоянно присутствует в растворенном и преобразованном виде. А это, конечно, ценнее прямых цитаций или повторений буквальных, которые свойственны эпигонам. Именно только органическое усвоение традиции движет вперед литературу.

Прежде всего должны мы отметить, что Некрасов и Грибоедов принадлежат к одному типу писателей. Два типа писателей по признаку их гражданственности — одна из основных тем программной лирики Некрасова: «незлобивый» поэт и поэт-сатирик. «Бывают поэты,— писал крупнейший исследователь наследия Грибоедова Н. К. Пиксанов,— художественное творчество которых так далеко отстоит от текущей жизни, что для нас почти безразлично, каковы их общественные взгляды. Разгадки и смысла их произведений мы ищем не в каких-либо теоретических взглядах и пристрастиях, а в единстве и гармонии художественных образов, да еще в душевных переживаниях поэта; таковы наши лирики Батюшков, Жуковский, Фет. Но бывают поэты, произведения коих тесно связаны с их теоретическими воззрениями и с явлениями их современности. Таковы Толстой, Достоевский, Некрасов. Автор «Горя от ума», бытовой комедии-сатиры, принадлежит ко второй категории» [12].

Другое высказывание на эту тему принадлежит русскому революционеру М. П. Сквери: «...Грибоедов заговорил языком гражданина,... Некрасову пришлось подхватить его голос и продолжать его речь...» [13].

---

[10] «Литературное наследство», т. 53—54. М., 1949, стр. 381.

[11] В указателе В. Э. Бограда она предположительно приписана Н. М. Михайловскому (*В. Боград*. Журнал «Современник». 1847—1866. Указатель содержания. М.— Л., 1959, стр. 342, 552).

[12] *А. С. Грибоедов*. Полн. собр. соч. и писем, т. I. СПб., 1911, стр. CXVII.

[13] *М. П. Сквери*. Основной мотив поэзии Некрасова.— «Некрасовский сборник», IV. Л., 1967, стр. 202.

Некрасов любил подчеркивать в себе «озлобленный ум»; слова: «злоба», «злость», «озлобленный» — применительно к собственной поэзии, как это было подмечено К. И. Чуковским [14], принадлежат к самым активным элементам некрасовской лексики:

Что же молчит мой озлобленный ум?
«Саша»

Угрюм и полон озлобленья
У двери гроба я стою.
«Поэт и гражданин»

Но «озлобленный ум» — это и ум Грибоедова! Во II главе пушкинского «Путешествия в Арзрум» (лучшее, что когда-либо было писано о Грибоедове) об авторе «Горя от ума» говорится: «Его меланхолический характер, его озлобленный ум...»

Некрасов и Грибоедов, таким образом, однотипные поэты, поэты-сатирики с отчетливо выраженным гражданским пафосом, и преемственность между ними закономерна, естественна.

В стихотворениях Некрасова нередки реминисценции из «Горя от ума». Уже самый ранний драматургический опыт Некрасова — «Юность Ломоносова»— напоминает по стиху комедию Грибоедова, а местами ощущаются лексические и синтаксические влияния. Например, в речах Старика, отца Ломоносова:

Откуда ты набрался этой дичи?[15]
I, 430

Из головы дурь выкинь, помогай
Работать мне прилежно, приучайся
Хлеб добывать трудом, и помни век,
Что не бывать тебе, пока живу я,
В столице, не видать поганых книг!
Иди же, спи спокойно...
I, 431

Сама форма этих сентенций — фамусовская, и, кроме того, проскальзывают слова и словосочетания Фамусова из разных мест комедии Грибоедова («Повыкинь вздор из головы...»; «...во-первых: не блажи, // Именьем, брат, не управляй оплошно, // А, главное, поди-тка послужи»; «Не быть тебе в Москве, не жить тебе с людьми», «Уж коли зло пресечь: // Забрать все книги бы да сжечь»; «Ну, Сонюшка, тебе покой я дам...»; «Поди-ка, ляг, усни опять» и т. п.).

---

[14] *К. И. Чуковский.* «Эзопова речь» в творчестве Н. А. Некрасова.— «Некрасовский сборник», I. М.—Л., 1951, стр. 70—71; *К. И. Чуковский.* Мастерство Некрасова М., 1962, стр. 329—330.

[15] Ср.: «Репетилов: Дичь».— *А. С. Грибоедов.* Горе от ума. Издание подготовил Н. К. Пиксанов при участии А. Л. Гришунина. Л., «Наука», 1969, стр. 107.

В раннем стихотворном газетном фельетоне «Новости» (1845) звучит грибоедовское иронизирование по поводу странного перемешивания «петербургско-русских» форм жизни, которые сами по себе «и бедны и сонливы»,— с французскими:

Люблю я наши маскарады; в них...
Образчик жизни петербургско-русской,
Так ловко переделанной с французской.

I, 89

Здесь же находим остроумную портретную зарисовку некоего неистово «восторженного поэта», который

...с места встал торжественно и строго,
Глаза горят, в руках тетради нет,
Но в голове так много, много, много...
Рекой лились гремучие стихи,
Руками он махал как исступленный.
Слыхал я в жизни много чепухи
И много дичи [16] видел во вселенной,
А потому я не был удивлен...

I, 92

В нем легко узнается грибоедовский «Удушьев Ипполит Маркелоч», когда он «о честности высокой говорит, каким-то демоном внушаем...»

Драматизованное стихотворение Некрасова «Деловой разговор» (1851), написанное в форме беседы Журналиста с Подписчиком,— все на реминисценциях из «Горя от ума» и совпадает с ним по стиху: «Куда деваться мне от писем и посылок?» (ср. в «Горе от ума»: «Куда деваться мне от них!»); «Тот делает упрек, тому дай объясненье...» (ср.: «Тот пристает, другой, всем дело до меня!»); «Проси его, проси, сегодня принимаю...» (ср.: «Принять его, позвать, просить, сказать, что дома...»); «Держал учителей, три года жил в Москве...» («Танцовщицу держал..»); «Стремленье к знанию, искусствам благородным...» («Или в душе его сам бог возбудит жар // К искусствам творческим, высоким и прекрасным...»).

Стих «Горя от ума» проглядывает и в одном из самых значительных произведений Некрасова — сценах из лирической комедии «Медвежья охота» (1867). Показательна, в частности, разностопность и разбивка стиха между репликами.

Но еще важнее грибоедовская традиция в обличениях крепостничества, либерализма, реакционного мракобесия — в речах Миши:

Ты, думаю, охоту на двуногих
Застал еще в ребячестве своем.
Слыхал ты вопли стариков убогих
И женщин, засекаемых кнутом?

II, 242—243

[16] Опять «грибоедовское» слово: «дичь».

Это близко напоминает страстные выпады Чацкого против «Нестора негодяев знатных», променявшего своих верных слуг на «борзые три собаки», против крепостника-театрала, распродавшего «поодиночке» крепостных детей («Зефиров и Амуров»), и т. п.

Два поэта-гражданина, поэта-сатирика естественно совпадают в выражении своей ненависти к реакции и в защите общественного прогресса. В некрасовской поэме «Недавнее время» обрисован конфликт поколений и ненависть консерваторов к «мальчишкам», составляющие важный мотив также и «Горя от ума». Грибоедовские темы и образы встречаются во многих произведениях Некрасова. Самый замысел «клубных сатир», к которым принадлежит и «Недавнее время», заставляет вспомнить грибоедовскую тему «Английского клоба» и сатирический образ Репетилова с его приятелями: Князь-Григорием, Воркуловым Евдокимом, Левоном и Боринкой и т. д. Известно, что замысел «клубных» сатир не был Некрасовым реализован сполна; в противном случае, несомненно, поэт еще много раз вспомнил бы «старика-Грибоедова».

Сатирические образы Грибоедова охотно использовались в революционно-демократической публицистике и сатире второй половины века. Ярчайший пример — салтыковские очерки «В среде умеренности и аккуратности», где грибоедовские типы подверглись непосредственной трансплантации с сохранением грибоедовских же имен. У Некрасова этого нет, но есть образы очень близкие, только что не названные так, как у Грибоедова. Таков генерал-лейтенант Рудометов 2-й в стихотворении «Из автобиографии генерал-лейтенанта Федора Илларионовича Рудометова 2-го, уволенного в числе прочих в 1857 году» (1863), который, как тип, совершенно совпадает со Скалозубом, но разнится с ним по времени: Скалозуб в «Горе от ума» только еще выдвигает свою «программу» управления просвещением — в условной, так сказать, форме, в порядке пожелания или с указанием на близкое будущее:

Я вас обрадую: всеобщая молва,
Что есть проект насчет лицеев, школ, гимназий;
Там будут лишь учить по нашему: раз, два;
А книги сохранят так: для больших оказий.

Или:

Избавь. Ученостью меня не обморочишь,
Скликай других, а если хочешь,
Я князь-Григорию и вам
Фельдфебеля в Вольтеры дам,
Он в три шеренги вас построит,
А пикните, так мигом успокоит.

Генерал Рудометов 2-й уже реализовал эту программу Скалозуба. Она у него, пребывающего в «почетной» отставке после

1857 года,— не в будущем, а в прошлом. Вот что он говорит о себе:

—«О нет! за множеством хлопот,
Разводов и парадов,
По милости игры, охот,
Балов и маскарадов,
Я книги в руки не бирал,
Но близок с просвещеньем:
Я очень долго управлял
Учебным заведеньем.
В те времена всего важней
Порядок был — до книг ли?—
Мы брали молодых людей
И как баранов стригли!
Зато студент не бунтовал,
Хоть был с осанкой хватской,
Тогда закон не разбирал —
Военный или статский;
Дабы соединить с умом
Проворство и сноровку,
Пофилософствуй, а потом
Иди на маршировку!...»

II, 150—151

Этот сатирический образ выведен был Некрасовым в самый разгул реакции 1863 г., когда были студенческие волнения, когда был посажен в крепость Чернышевский.

В сатирической поэме «Современники» (1875), посвященной критике русского капитализма,— сильное влияние «Горя от ума» и грибоедовских типов. Фамусов, который «ест три часа», аналогичен членам общества гастрономов, ставящим баллы поросятам и ветчине. Князь-Григорий соответствует некрасовскому князю Ивану.

Во второй части поэмы выведен ловкач и делец Эдуард Иваныч Грош — совершеннейший Загорецкий по поведению:

К разным группам подбегает,
Щурит глазки, руки жмет
И головкою качает,
И хихикает, и врет.

Загорецкому в «Горе от ума» говорит Господин Д:

Ну, милый друг, с тобой не надобно газет...

А о сплетнических способностях Эдуарда Иваныча Гроша сказано у Некрасова:

Телеграфов с ним не надо,
Ни газетных новостей,

Хлестовой Загорецкий «двоих арапченков на ярмарке достал», Софье преподнес театральный билет; таков же и Грош:

Что вам нужно? Закладную?
Моську, мужа... дачу, дом,
Капитал?... Рекомендую:
Не ударит в грязь лицом!

III, 288

Грош изображен таким вездесущим, что невольно вспоминается еще и другой грибоедовский тип — «тот черномазенький, на ножках журавлиных» — «куда ни сунься: тут как тут, // В столовых и в гостиных». У Некрасова, правда, Грош — «господин на ножках низких»; но ведь реминисценция — не списывание с оригинала; в обоих случаях говорится про «ножки», и это характерно. Чацкий спрашивает о «черномазеньком»: «Он турок или грек?» В связи с этим — любопытная деталь: прототипом Гроша Некрасову послужил некий грек М. И. Кази (ум. 1896 г.) [17].

Наконец, не без учета грибоедовского опыта и грибоедовской общей картины московского общества создано инвективное изображение петербургского «света» в восприятии жены декабриста Трубецкого («Княгиня Трубецкая», 1871):

Там люди заживо гниют —
Ходячие гробы,
Мужчины — сборище Иуд,
А женщины — рабы.
Что там найду я? Ханжество,
Поруганную честь,
Нахальной дряни торжество
И подленькую месть.
Нет, в этот вырубленный лес
Меня не заманят,
Где были дубы до небес,
А нынче пни торчат!
Вернуться? жить среди клевет,
Пустых и темных дел?..
Там места нет, там друга нет
Тому, кто раз прозрел!

II, 329

---

[17] В «Фельетонном словаре» В. Михневич «Наши знакомые» (СПб., 1884, стр. 96—97) М. И. Кази дана следующая выразительная характеристика: «...один из самых прытких на ходу, проворных на руки и скоропечатных на языке петербургских «дельцов». Грек по происхождению, он представляет собою колонновожатая того гешефтмахерского нашествия «двунадесяти языков» на наши «естественные богатства», которое имеет в предмете конечное пленение и «мужицкого алтына» и «дворянского рубля» (цитация из «Современников» Некрасова.— *А. Г.*). Г-н Кази —

Стихотворный размер — байроновский, размер «Прощания Чайльд-Гарольда» («Прости. Родимый берег мой // В лазури тонет волн...»), и это не случайно, потому что разгневанная Трубецкая находится в чайльд-гарольдовской ситуации; но, несомненно, учтен и последний монолог Чацкого, который негодует по поводу «нескладных умников, лукавых простаков, старух зловещих, стариков...», говорит о своем внезапном прозрении относительно всего этого («Так! отрезвился я сполна, // Мечтанья с глаз долой и спала пелена...») и бежит из Москвы.

Таким образом, хотя прямых перекличек между Грибоедовым и Некрасовым находится немного, мы можем найти важные точки соприкосновения двух писателей и сказать, что «Горе от ума» Грибоедова постоянно присутствует в творческом сознании Некрасова, но по большей части — подспудно, так как оно органически усвоено Некрасовым.

По-видимому, здесь проявляется закон преемственности в литературном развитии: все лучшее развивается посредством органического усвоения предшествующего опыта, и бывают такие поэты, традицию которых последующим поэтам невозможно обойти. Их художественные открытия настолько значительны, что остаются в сознании (и в подсознании) последующих писателей, порождая реминисценции, природа которых еще очень мало исследована.

На примере усвоения Некрасовым грибоедовских тем и мотивов хорошо видно, как художественный опыт и художественные открытия прошлого питают последующую литературу.

«делец» на все руки: он и заводами управляет, и корабли строит, и на бирже «свой человек», и по части «проведения» дел в подлежащих сферах маг и волшебник, и в «обществе поощрения торговли и промышленности» — первый запевало и виртуоз в музыке протекционизма и капитализма».

Я. Е. Эльсберг

ДОСТОЕВСКИЙ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА

(К постановке вопроса)

В ограниченных рамках настоящей статьи возможна лишь постановка заглавной, столь объемной и сложной темы. Ведь у нас нет не только истории русской культуры XIX в., освещенной с позиций марксизма-ленинизма, но нет и работы, специально рассматривающей роль русской литературы в этом громадном историческом процессе. Поэтому приходится начинать с некоторых общих положений, характеризующих основные черты своеобразия и развития русской культуры, с положений, служащих отправными точками для дальнейшего изложения, но выдвигаемых здесь без необходимой аргументации.

Русская передовая культура, если иметь в виду не только совокупность высших достижений искусства и науки, но и отношения между людьми, тот уклад жизни, те привычки, которые передовые деятели стремились укрепить и распространить, русская культура и ее развитие обладали большим своеобразием. Это прежде всего связь с революционным движением. Связь эта выражалась в том, что передовая дворянская и вместе с тем демократическая, несмотря на свою отдаленность от народа, русская культура первой половины века, которую условно можно обозначить как культуру Пушкина — Герцена, находилась под решающим влиянием дворянской революционности, а разночинная демократическая культура 50—60-х годов — под таким же влиянием великих революционных демократов-разночинцев. Это факт общеизвестный, но из него вытекает целый ряд менее освещенных обстоятельств.

Прежде всего — это сложное, многогранное и неизвестное западноевропейским культурам XIX в. единство русской культуры, в которой искусство шло рука об руку с философией и политикой. Эта черта бросается в глаза в деятельности не только Герцена и Чернышевского, но и Достоевского при всей острой внутренней противоречивости его политических идей. Впоследствии об этой черте русской культуры писал А. Блок.

Вместе с тем идейный смысл различных концепций демократической русской культуры второй половины века никак нельзя отождествлять с той революционной идеологией, которая направляла ее развитие в целом. Культура шире идеологии, как на то указывал Ленин.

Если Некрасов и Щедрин по своим убеждениям и эстетической направленности в основном и главном творили в русле, определяемом революционно-демократическими идеями 60-х го-

дов, продолжая и развивая их, то ряд писателей второй половины XIX в. хотя и не были революционными демократами, в разной степени и форме испытывали влияние идей Белинского — Чернышевского — Добролюбова.

Внутри демократической культуры 60-х и последующих годов проявились сложные и противоречивые взаимоотношения с революционно-демократической идеологией. Так было с Достоевским и Толстым, у которых, в силу их демократизма, точки соприкосновения, и притом очень важные, с этой идеологией были, но вместе с тем она вызывала у них резкое отталкивание и полемику.

На основе сложного единства русской культуры и особенно ее связи с революционным движением, внутри этой культуры, при всей преемственности ее развития возникали также острые и принципиальные расхождения между представителями различных периодов ее чрезвычайно быстрого движения вперед.

Одна из самых характерных черт творцов русской культуры, связанной с поколением дворянских революционеров, заключалась в глубоком, радостно-гордом, исторически-справедливом сознании великих достижений этой культуры, своей роли в ее созидании, своего права наслаждаться ее плодами. Но это отнюдь не препятствовало постановке задач, которые русской культурой тогда еще не были выполнены. Пушкин указывал на то, что философия в России еще не приобрела своего самостоятельного голоса, Герцен только в будущем провидел всемирно-историческую роль русской мысли, синтез передовой теории и практической переделки действительности и т. д.

Это чувство гордости и удовлетворения нашло замечательное художественное воплощение в поэзии Пушкина и в той части «Былого и дум», которая посвящена 40-м годам. Это памятники не только русской поэзии и русской мысли, но и памятники таким явлениям русской культуры, как дружба, проникнутая революционными стремлениями, как глубокое личное чувство, неотделимое от общности духовных интересов, как верность великим национальным традициям, как широта и глубина развития личности, выражающей лучшие национальные, народные потребности.

Конечно, рядом с Герценом был Чаадаев, но ведь и «Философическое письмо» последнего явилось для Герцена доказательством не только глубокого отчаяния, но и беспощадности русской мысли, а с другой стороны, Чаадаев приветствовал зарубежную деятельность Искандера, отмежевываясь от нее лишь в документах, рассчитанных на официальные инстанции.

Иное отношение к этому кругу вопросов проявляется на следующем этапе развития русской культуры. Конечно, Чернышевский и Добролюбов хорошо понимали и ценили историческую роль лучших представителей предшествовавшего им поколения, однако они прямо говорили о недостатках последнего и на первый план выдвигали вопрос о народности культуры, о соединении

передовой культуры, созданной интеллигенцией, с народными массами.

Противопоставление Чернышевским и Добролюбовым своего поколения «новых людей», их духовного уклада и даже быта поколению Рудина и Бельтова, разного рода представителям «обломовщины» не нуждается в пояснениях. Но Чернышевский и Добролюбов, а также Александр Серно-Соловьевич критиковали и Герцена, и его же по-своему критиковал Достоевский, хотя их отношение к Искандеру этой критикой отнюдь, конечно, не исчерпывалось [1].

Однако для нашей темы гораздо более существенна постановка революционными демократами задачи связи культуры с народными массами. Ведь «Что делать?» Чернышевского, в особенности четвертый сон Веры Павловны, ставит именно этот вопрос. Здесь предвосхищена такая черта будущей культуры, как синтез у ее носителей «нравственного развития», «тонкости ощущений» передовых людей и «физического развития крепких наших рабочих людей». Высшие радости и блага культуры станут доступны всем «простым людям»; сама культура приобретет небывало новые черты.

Поэтому Чернышевскому и Добролюбову совершенно чужды были опасения за культуру образованного меньшинства, опасения, после революции 1848 года сказавшиеся даже у Герцена и полностью изжитые им лишь в 60-е годы. Не знал таких опасений и Достоевский.

Именно отношение к этому кругу вопросов позволяет сделать вывод о том, что Достоевского следует рассматривать как одного из представителей той культуры, которую идейно возглавляли великие революционные демократы, при всем том, что он не раз вступал с ними в острейшие конфликты, что, однако, не сумело наложить на его творчество (включая и публицистику) решающий отпечаток. Для уяснения позиции Достоевского в вопросах русской культуры большое значение имеет его пушкинская речь, которую мы сопоставим с известными страницами из книги «О развитии революционных идей в России» Герцена.

Концепции Достоевского и Герцена глубоко различны. Для Герцена поэзия Пушкина, вырастая из глубинных народных корней, вместе с тем поэтически выразила передовые идеи своего времени. Достоевский же, вскользь упомянув о «начале правильного самосознания нашего» [2], обходя затем историческую культурную преемственность, отношения литературы и идей декабристов, связывает основоположника новой русской литературы

---

[1] На точках соприкосновения и связи между идеями, интересами и творчеством Герцена и Достоевского останавливается С. Д. Лищинер в статье «Герцен и Достоевский. Диалектика духовных исканий» («Русская литература», 1972, № 2).

[2] *Ф. М. Достоевский.* Собр. соч., т. 10. М., «Художественная литература», 1957, стр. 442, 443.

с народом непосредственно. Поэтому русская культура, как творение передовой части общества отступила в этой речи на задний план, хотя творчество самого гениального поэта было лучшим свидетельством обратного: способности передовых русских людей выразить склад чувств и мыслей народа, предвосхитить потребности масс.

Однако в подготовительных материалах к «Дневнику писателя» сохранились и гораздо более верные и тонкие формулировки, посвященные проблеме «соединения с народом» — после 1812 года «начинается забота и тоска о соединении с народом (славянофилы и западники) ... Начал Пушкин, и так продолжалось ... до освобождения крестьян» [3].

Именно постановка вопроса о соединении передовых людей с народом как центральной задаче эпохи и поиски путей ее решения и являются во многом определяющей чертой демократической и социалистической культуры, находившейся под влиянием великих революционных демократов.

Мне уже приходилось останавливаться на противоречиях, присущих постановке Достоевским проблем русской культуры. Он не раз заявлял о своем стремлении к соединению «указания народного» с «нашей образованностью», но сомневался в осуществимости такого соединения. Тем не менее в последнем выпуске «Дневника писателя» (1881) Достоевский вновь говорил о том, что «народу страшно нужна интеллигенция» и что «культуры у нас нет» [4].

Под данным углом зрения большой интерес представляет ряд записей Достоевского в Записных тетрадях 1880—1881 годов. Здесь подготавливались и формулировались те мысли последнего выпуска «Дневника писателя», на которые мы ссылались, причем эти черновые формулировки еще в гораздо большей степени выделяют внутренние противоречия взглядов Достоевского.

Он записывает: «У нас ума мало. Культурного. Культуры нет — все, как в темноте ... но культура есть — отрицательная. Монастырей не надо. Наука выше народа. Все — Кавелины, Градовские согласны» [5].

Казалось бы, здесь выражено лишь противопоставление либерально-позитивистского мировоззрения и культуры, связанной с религией, с монастырями. Однако почти вслед за этой записью следует другая, где речь идет о письме одного студента, предлагавшего отделить медицинский и юридический факультеты от естественного и историко-филологического и спрашивавшего «Что-де у них общего?» Достоевский, называя письмо «глупым», полемизирует с автором: «Да, потому-то и надо общение, что ме-

---

[3] «Литературное наследство», т 83. М., «Наука», 1971, стр. 557.

[4] См. в сб. «Достоевский — художник и мыслитель» (М., «Художественная литература», 1972) мою статью «Наследие Достоевского и пути человечества к социализму», стр. 69.

[5] «Литературное наследство», т. 83, стр. 678.

дики и юристы — лишь специальности, и мало в них духа науки, образования, культуры. Было бы духовное единение студентов, вошел бы и в медиков, и в юристов высший смысл науки...» [6]. В этом студенте Достоевский видит «будущего чиновника», который хочет сделать «специальность *необразованной*».

Такой протест против узкой и педантической специализации был типичен и для революционно-демократической мысли еще с 40-х годов, с Белинского и Герцена, и особенно существенно то, что составным элементом настоящей культуры Достоевский считает естественные науки.

Писатель вновь и вновь ставит вопрос об отношениях между культурой и народом. «Да культура есть, но родилась, отрицая целое и воротясь к народу в самом малом меньшинстве. Остальные же окультурены отрицательно» [7].

В последней фразе Достоевский имел в виду поверхностную книжную культурность русского либерализма, с его самодовольством и ограниченностью, с его высокомерно-покровительственным отношением к народу и непониманием его. Это те баре («высшим» выразителем этого типа для Достоевского был, как показывают тетради, Кавелин), типические черты которых воплощены в Степане Трофимовиче Верховенском, этом гениальном сатирическом образе.

Вспомним также о том, как Чернышевский относился к Кавелину и как он изобразил Рязанцева в «Прологе».

Далее Достоевский писал о том, что люди, подобные Кавелину, относились к крестьянину, «сочувствуя ему как рабу, но отрицая в нем личность самостоятельную, весь его дух» [8].

Правда, сам Достоевский много раз и в этих записях сводил этот «дух» к христианскому «духовному просвещению», которое якобы уже овладело крестьянством и является непреложным фактом русской духовной жизни. Но ведь тогда теряли смысл заявления автора «Дневника писателя», что культуры у нас нет. И вот тут-то выясняется, что без науки русская культура немыслима, что наука не является чем-то чисто техническим по отношению к «духовному просвещению» и что духовный рост крестьянства, без развития личности крестьянина, без грамоты, без науки невозможен.

В этом отношении очень большой интерес представляют записи Достоевского о народных школах, школах для крестьянства. Писатель предлагает организовать два разряда школ: первый — «только читать, *кое-как* писать ... и три молитвы». Второй разряд — «для крестьян же повыше». И Достоевский предвидит прилив крестьян в такие школы. Ибо «кто грамотен — тот уже двинулся, тот уже пошел и поехал, тот уже вооружен» [9].

---

[6] «Литературное наследство», т. 83, стр. 679.
[7] Там же, стр. 680.
[8] Там же.
[9] Там же, стр. 668.

Был ли Достоевский, записывая эти мысли, уверен в том, что грамота приведет крестьянство именно к «духовному просвещению», мы не знаем, как мы не знаем и того, как он представлял себе «гражданское воскресение» народа, о котором писал в последнем выпуске «Дневника». Но объективно, выдвигая вперед вопрос о грамотности народа, который на этой основе сумеет сам пойти вперед, Достоевский подвергал сомнению собственные утверждения о том, что «духовное просвещение», религия являются неизменной основой народной жизни, той основой, на которой крестьянин уже твердо стоит и которой он удовлетворен.

И вот самое стремление Достоевского соединить в той культуре, к которой он стремился, народное с передовым (в научном отношении) как раз и свидетельствует, при всех его колебаниях и противоречиях, о том, что автор «Братьев Карамазовых» в конечном счете шел к цели, в очень существенном близкой той, которую преследовали великие революционные демократы в области культуры. Этим и объясняется известный отзыв Щедрина об «Идиоте».

Если на основе замечательных достижений русской культуры 20—40-х годов передовые дворянские деятели ее имели историческое право испытывать прежде всего чувство глубокого удовлетворения, то духовные вожди разночинной демократической и социалистической культуры 50—80-х годов подходили к этому кругу вопросов под углом зрения в первую очередь того, в какой мере и как она способна стать доступной массам.

И здесь-то, при всех крайне существенных отличиях, обозначается то общее, что соединяет Достоевского с Чернышевским именно в вопросах русской культуры, то есть в вопросах, которые заставляли их определить свои созидательные цели. И Чернышевский и Добролюбов стремились к культуре, коренным образом отличающейся от современной им в том смысле, что она должна стать подлинно народной, творимой народом. Конечно, автор «Что делать?» всегда был представителем той революционной мысли, значение которой столь часто отрицал Достоевский, конечно, Чернышевский был резко враждебен апологетике христианского «просвещения», и тем не менее представление о том, что приближается какой-то небывалый народный, массовый этап духовного культурного развития народа, было свойственно обоим великим ее деятелям при всех различиях соответствующих им представлений.

В этом отношении большой интерес представляет письмо И. Н. Крамского к П. М. Третьякову, в котором замечательный художник так передает свое впечатление от творчества Достоевского: «После Карамазовых (и во время чтения) несколько раз я с ужасом оглядывался кругом и удивлялся, что все идет постарому, а что мир не передвинулся на своей оси ... казалось невозможным оставаться на том месте, где мы были вчера, по-

сить те чувства, которыми мы питались, думать о чем-нибудь, кроме страшного дня судного» [10].

А в письме к Репину Крамской говорит о том, что Достоевский «оказывал на всякого русского человека» «огромное морализующее влияние» [11].

Конечно, мнение Крамского не может считаться мнением всей русской демократии тех лет. Так, Репин, высоко ценя талант Достоевского и считая его «глубоким мыслителем, горячей душой», вместе с тем резко протестовал против отношения великого писателя к «знаниям человеческим», то есть к науке [12].

Однако не те или иные индивидуальные оценки интересуют нас сейчас. Наиболее важным представляется нам то, что по основной, характерной для него концепции развития культуры Достоевский должен рассматриваться как представитель именно демократической разночинной культуры России.

Здесь мы имеем возможность только назвать следующие аспекты этой концепции: ориентация на подлинно народную, служащую народу и творимую им культуру; поиски соединения интеллигенции, науки с народом; высокие моральные требования, предъявляемые к каждому; поиски истины как определяющая черта моральной, культурной атмосферы; признание роли демократической молодежи, новых поколений в развитии культуры; критика культуры, связанной с дворянством, с барским индивидуализмом, с помещичьим укладом [13], высокие гуманистические требования и критерии, направленные к тому, чтобы «дитё» не плакало», и т. д.

Разумеется, каждый из этих аспектов требует специального раскрытия и рассмотрения с точки зрения его роли в демократической культуре и соотношения с революционно-демократической идеологией. Но здесь мы вынуждены ограничиться лишь уже сказанным.

Именно потому, что культура шире идеологии, в орбиту и рамки демократической культуры входили и деятели в той или иной мере, так или иначе вступавшие в конфликты с революционно-демократической идеологией. К ним принадлежал и Достоевский. Но при всех таких разногласиях он находился по эту сторону грани, отделяющей демократическую культуру от культуры православно-монархической и помещичьей реакции, с которой так или иначе примирялись либералы.

В этом смысле о многом говорит позиция одного из крупнейших и к тому же откровенных представителей реакционной рус-

---

[10] *И. Н. Крамской.* Письма, т. II. М., «Искусство», 1966, стр. 60—61.
[11] «Переписка И. Н. Крамского», т. II. М., «Искусство», 1954, стр. 403.
[12] Там же, стр. 405.
[13] Порой Достоевский смешивал даже передовую дворянскую, но по своей сути демократическую культуру с культурой барства, что сказалось, в частности, в его отношении к Герцену. Но ведь такая склонность проявлялась и у некоторых революционно настроенных разночинцев.

ской культуры — К. Леонтьева. Недаром он заявлял, что «настоящий культурно-славянский идеал должен быть скорее эстетического, чем нравственного характера», ибо в моральное изменение людей он не верил. Леонтьев исходил из предпосылки, обратной той, от которой отправлялись Чернышевский и Достоевский (каждый по-своему, разумеется). Он считал, что «эстетические требования осуществимее в жизни, чем моральные», и что «и для своего народа надо ждать чего-то такого, чему примеры бывали, а не такого, чего никто не видывал» [14]. Подчиняя свои идеалы так называемой «мировой эстетике», Леонтьев видел своих героев в Цезаре, Скобелеве, Вронском, Потемкине-Таврическом, противопоставляемых Акакию Акакиевичу, Максим Максимовичу и вообще всем «простым умом и сердцем» [15]. Леонтьев, исходя из своих «искренне деспотических вкусов» [16], стремился к подчинению русской культуры целям военно-монархической и дворянско-православной диктатуры над народом, диктатуры, поднятой в его воображении на эстетическую высоту.

Идеи Леонтьева, для которого мечта Достоевского о «земном торжестве христианства», о «гармонии» и «всеобщей любви» [17] была совершенно неприемлема, оттеняют именно демократический характер концепции культуры, выдвинутой Достоевским, стремившимся к общественному строю, который принесет счастье всем.

---

[14] «К. Леонтьев о Владимире Соловьеве и эстетике жизни». М., изд-во «Творческая мысль», 1912, стр. 31.

[15] См. там же, стр. 16.

[16] Там же, стр. 9.

[17] Там же, стр. 11, 29.

К. Н. Ломунов

«КОНЕВСКАЯ ПОВЕСТЬ» И РОМАН Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОСКРЕСЕНИЕ»

Известный судебный деятель минувшего века А. Ф. Кони, встречаясь с Толстым, охотно знакомил писателя с различными случаями из судебной практики. В июне 1887 г. он рассказал Толстому историю, которой «суждено было оставить некоторый след в творческой деятельности Льва Николаевича» [1].

В 70-е годы Кони был прокурором Петербургского окружного суда. Однажды к нему пришел молодой человек «с бледным выразительным лицом и беспокойными, горящими глазами, обличавшими внутреннюю тревогу. Его одежда и манеры изобличали человека, привыкшего вращаться в высших слоях общества». Он горячо пожаловался на товарища прокурора, отказавшегося передать его письмо некой арестантке Розалии «без предварительного прочтения».

Беседуя с молодым человеком, Кони узнал, что, когда разбиралось дело Розалии в суде, тот был присяжным заседателем. Позднее Кони стало известно, что Розалия — проститутка, арестованная за кражу ста рублей у пьяного «гостя». Кони познакомился с историей ее жизни. Оказалось, что виновником первого «падения» Розалии был молодой человек, явившийся к Кони. На суде «в несчастной проститутке, обвиняемой в краже, он узнал жертву своей молодой и эгоистической страсти» и решил жениться на ней. Но Розалия умерла в тюремной больнице от сыпного тифа, а ее жених куда-то уехал. Лишь через много лет Кони встретил его фамилию «в приказе о назначении вице-губернатора одной из внутренних губерний России».

Рассказав печальную историю Розалии, Кони писал: «На мой взгляд, это было не простым случаем, а было откровением нравственного закона, было тем проявлением высшей справедливости, которая выражается в пословице: «Бог правду видит, да не скоро скажет»... [2]

Заметим, что Кони настойчиво уговаривал молодого человека отказаться от мысли жениться на Розалии, указывая на разницу их положения, характеров, привычек, житейских интересов и духовных запросов. Кони уверял молодого человека, что и Розалия не будет с ним счастлива. И с глубоким удовлетворением Кони писал о финале этой истории: «Господь опустил занавес над ее житейской драмой и прекратил биение бедного сердца...»

[1] *А. Ф. Кони.* Избранные произведения, т. 2. М., 1959, стр. 270.
[2] Там же, стр. 270, 274.

В рассказе Кони, как видим, сильны мелодраматические ноты. Ему явно нравился «назидательный» характер всей этой истории, и он поспешил сообщить о ней Толстому.

«Рассказ о деле Розалии,— пишет Кони,— был выслушан Толстым с большим вниманием, а на другой день утром он сказал мне, что ночью много думал по поводу его и находит только, что его перипетии надо бы изложить в хронологическом порядке. Он мне советовал написать этот рассказ для «Посредника»...» [3]

Кони спешил поведать Толстому о случае с Розалией потому, что увидел в нем «откровение» нравственного закона, проявление «высшей справедливости».

Толстой же посоветовал Кони изложить рассказанную им историю как случай из жизни, или, по его любимому выражению, как «кусочек жизни». Он явно опасался, как бы Кони, увлекшись назидательностью, не испортил рассказа.

Кони согласился написать рассказ для «Посредника». Через несколько месяцев, узнав, что Кони не выполнил обещания, Толстой просил подарить ему «прелестный» сюжет. «... Отдаст ли он мне тему этого рассказа? Очень хороша и нужна» [4].

Кони охотно согласился. «Я,— пишет он,— отвечал обращенной к нему (к Толстому.— *К. Л.*) горячей просьбой написать на этот сюжет произведение, которое, конечно, будет иметь глубокое моральное влияние».

В последующие годы Кони не раз интересовался судьбой «своего» сюжета. «Толстой, как я слышал, принимался писать несколько раз, оставлял и снова приступал. В августе 1895 года на мой вопрос он писал мне: «Пишу я, правда, тот сюжет, который вы рассказывали мне, но я так никогда не знаю, что выйдет из того, что я пишу, и куда оно меня заведет, что я сам не знаю, что я пишу теперь...» Наконец, через 11 лет, у него вылилось его удивительное «Воскресение»...» [5].

Толстой деликатно, но вполне определенно дал понять Кони, что он далеко вышел за рамки подаренного ему «прелестного сюжета». А когда «Воскресение» было опубликовано, Кони убедился в том, что рассказанная им история оставила в романе, как он сам говорит, «некоторый след», но вовсе не заняла в нем того места, какое обычно отводится ей исследователями романа.

В первые годы работы над «Воскресением» сюжет, рассказанный Кони, Толстой называл в дневниках и письмах «коневской повестью». Начав работать над этим сюжетом, Толстой долгое время сохранял за ним привычное название. Это обстоятельство и явилось главной причиной того, что в «толстовиане» роль «коневского» сюжета в творческой истории романа «Воскресение» сильно преувеличена.

---

[3] Там же, стр. 275.

[4] *Л. Н. Толстой.* Полн. собр. соч., т. 64. М., 1953, стр. 162 — Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

[5] *А. Ф. Кони.* Избранные произведения, т. 2, стр. 275.

Выяснить действительное место «коневской повести» в истории создания великого романа крайне важно, ибо без этого невозможно представить себе в полном объеме всю громадность идейного и художественного замысла «Воскресения», увидеть все «слагаемые», создающие художественную структуру произведения.

Как мы видели, А. Ф. Кони весьма осторожно и скромно оценивал роль рассказанного им Толстому случая в истории создания «Воскресения». А вот что и поныне говорят об этом исследователи.

В богатой интересными наблюдениями книге Е. Добина «Жизненный материал и художественный сюжет» следующим образом объясняется, почему Толстой должен был заинтересоваться случаем, рассказанным Кони: «Ведь он выглядел почти идеальной иллюстрацией к толстовским идеям нравственного самоусовершенствования и раскаяния как единственного способа борьбы с царящим в мире злом... Герой рассказа А. Ф. Кони — человек, раскаявшийся в своей вине, готовый пожертвовать своим общественным положением, чтобы загладить ее. Что может быть привлекательнее для Л. Толстого?» [6]

Здесь крайне узко и односторонне охарактеризованы творческие устремления Толстого. Выходит, что Толстой-художник искал для своих произведений такие сюжеты, которые позволили бы ему создавать «идеальные иллюстрации» теории непротивления злу и личного самоусовершенствования. Подобные задачи Толстой мог ставить разве что в назидательных статьях и притчах на морально-этические и религиозно-философские темы. А творческие задачи такого произведения, как «Воскресение», уже при зарождении замысла романа были неизмеримо шире, чем это представляется исследователю.

Верно отметив, что уже на первом этапе работы над «коневской повестью» Толстому мешала «узость границ конкретной истории Розалии Они», Е. Добин говорит далее о том, что Толстой долго «бродит впотьмах, в тумане разочарований, сомнений и неясностей», странным образом не догадываясь, что «тема повести железным образом упирается в вопрос об окружающем строе, о его устоях и устройстве» [7].

Первый шаг на пути преодоления узости «коневского» сюжета, как полагает Е. Добин, был обозначен писателем в дневниковой записи от 18 июня 1890 г.: «Обдумал на работе то, что надо коневскую начать с сессии суда; а на другой день еще прибавил то, что надо тут же высказать всю бессмысленность суда» (51, 51). Комментируя эту запись, Е. Добин пишет: «Из плоскости моральной, из истории греха и искупления тема повести впервые начинает перемещаться в плоскость общественную. Это первый приступ к той грандиозной теме критики существующего

[6] *Е. Добин.* Жизненный материал и художественный сюжет. Л., 1956, стр. 92—93.

[7] Там же, стр. 94.

строя, которая станет впоследствии главным стержнем «Воскресения» [8].

Здесь верно, пожалуй, все, кроме определения роли «коневской повести» в истории создания «Воскресения». Вслед за другими исследователями Е. Добин рисует процесс возникновения романа по следующей схеме: а) Толстой услышал от Кони рассказ о молодом человеке, решившем жениться на обманутой им девушке, ставшей проституткой и попавшей в тюрьму. Толстой «выпрашивает» у Кони взволновавший его сюжет, б) Толстой начинает писать «коневскую повесть» и долго путается и мучается, не догадываясь, что из морально-психологического ее надо переводить в социально-обличительный план, в) Толстой, наконец, понимает и постепенно расширяет рамки «коневского» сюжета до тех пределов, какие мы находим в окончательной — шестой — редакции романа «Воскресение».

Эта трехчленная схема показалась настолько удобной и убедительной, что была принята едва ли не всеми, кто писал о «Воскресении».

В действительности же все было иначе. Не из «коневского» сюжета возникло и развернулось грандиозное строительство романа, а, напротив, сюжет «коневской повести» послужил лишь одним из элементов для осуществления уже во многом определившейся творческой программы «Воскресения».

Именно этим обстоятельством в значительной мере объясняются те муки творчества, которые пережил Толстой, работая сначала над «коневской повестью» с ее сравнительно узкими сюжетными возможностями, а затем над романом «Воскресение» с его удивительно емким и в то же время необыкновенно собранным, целеустремленным сюжетом.

Возникновение большого и сложного замысла, каким является замысел эпического романа о современности, невозможно связывать с каким-либо частным случаем из жизни, даже если он необычайно интересен, типичен и таит в себе «большие возможности для создания художественного произведения», как верно пишет о «коневской» истории В. А. Жданов [9].

Идейно-художественный замысел романа «Воскресение» возник синтетическим путем, вобрав в себя много слагаемых. Сюжет романа вырос не из одного «зерна», каким явился «коневский» сюжет, а из многих «зерен». В этом можно убедиться, познакомившись с «делами и днями» Толстого со времени появления в печати его «Исповеди» и до начала работы писателя над «Воскресением».

Решающим стимулом здесь явилась сама русская действительность с ее обострившимися классовыми, политическими, экономическими и другими противоречиями. В сравнении с предыду-

---

[8] Там же.

[9] *В. А. Жданов.* Творческая история романа «Воскресение». М., 1960, стр. 9.

щими десятилетиями в русской жизни 80-х годов значительно ускорилось развитие тех процессов, которые один из главных героев романа «Анна Каренина» Константин Левин охарактеризовал словами: старое в стране «переворотилось», а новое только еще «укладывается». Толстой все более пристально всматривался в острую ломку всего старого уклада и с большой прозорливостью сделал следующий вывод: «Революция экономическая не то что может быть. А не может не быть. Удивительно, что ее нет» (49, 50).

Эти слова появились в дневнике Толстого 6 июля 1881 г. Напомним, что конец 70-х и начало 80-х годов В. И. Ленин охарактеризовал как время революционной ситуации в России, явившейся результатом резкого обострения классовой борьбы в деревне. Господствующим классам удалось и на этот раз справиться с волнами революционного прибоя. В стране усилилась реакция. Однако Толстой был уверен в том, что развязка неминуема, что она неотвратимо приближается.

Особенно остро писатель чувствовал ее приближение в 90-е годы, то есть в то десятилетие, когда создавалось «Воскресение». В мае 1892 г. Толстой писал Г. А. Русанову: «Какая будет развязка, не знаю, но что дело подходит к ней и что так продолжаться, в таких формах, жизнь не может,— я уверен» (66, 224).

Толстой писал, основываясь на том, что он «узнал, передумал и более всего проверил и подтвердил», участвуя в сборе средств для помощи голодавшим крестьянам, «копаясь во внутренностях народа и пытаясь делать невозможное — помогать деньгами беде людской» (там же).

В знаменитом трактате «Так что же нам делать?» (1882—1886), ярко обрисовав бедность и задавленность трудящегося народа, бессердечие и паразитизм господствующих классов, Толстой, пытаясь усовестить «хозяев жизни», обратился к ним со словами, полными горечи и гнева: «Так нельзя жить, нельзя так жить, нельзя!» (25, 191).

Толстой становится открытым и убежденным выразителем дум, стремлений, надежд и желаний трудового народа — русского патриархального крестьянства. Эта позиция прямого защитника народных интересов находит отражение не только в общественной деятельности писателя, не только в его публицистике, а и в художественных произведениях, созданных после пережитого им идейного перелома.

Став открытым и страстным «адвокатом стомиллионного земледельческого народа» (76, 45),— как сказал Толстой о себе в одном из писем В. В. Стасову, он смог увидеть главные, коренные конфликты предреволюционной эпохи, глубоко ощутить и выразить их непримиримость и драматизм.

Именно в эту пору он создает свои лучшие драматические произведения — пьесы «Власть тьмы» (1886), «Плоды просвеще-

ния» (1890), «Живой труп» (1900). В это время он пишет повести «Смерть Ивана Ильича» (1886), «Холстомер» (1885), «Крейцерова соната» (1890), которые, как писал Р. Роллан, предвещали «еще более суровый реализм» [10]. В начале 80-х годов он создает серию народных рассказов, явившихся продолжением и развитием жанра короткого и «простого» рассказа, над которым Толстой столь успешно работал в 70-е годы, создавая свою «Азбуку» и «Книги для чтения».

Однако ни пьесы, ни рассказы, ни повести не обладали необходимой «емкостью», чтобы с достаточной полнотой вместить то новое, что увидел в жизни великий художник. В дневниках и письмах Толстого 80-х и первой половины 90-х годов мы находим признания, в которых отчетливо выражено желание писателя вернуться к романической (или, как теперь принято говорить, романной) форме.

Особенно искренне и горячо это желание выражено в письме Толстого Г. А. Русанову, отправленном из Ясной Поляны в марте 1889 г. Русанов был одним из тех единомышленников Толстого, кто ценил его художественные произведения ничуть не ниже религиозно-философских трактатов и, в отличие от других его последователей, занятия «учителя» художественным творчеством не считал «грехопадением». А ведь известно, что и сам Толстой иногда склонен был эти свои занятия считать «баловством» и «грехом».

К Г. А. Русанову, уже в ту пору страдавшему тяжелым недугом, Толстой относился с большой симпатией и доверием. Ему было, несомненно, приятно, что тот видел в нем не только вероучителя, а и художника, с нетерпением ждал, когда появятся его новые произведения. Поэтому вовсе не случайно, что Русанов был первым, кому Толстой доверительно сообщил о том, что ему вновь страстно захотелось написать не повесть и не рассказ, а «именно роман, широкий свободный, вроде «Анны Карениной», в который без напряжения входило бы все, что кажется мне понятым мною с новой, необычной и полезной людям стороны» (64, 235).

Если внимательно вчитаться в это письмо, то нельзя не увидеть, что в нем Толстой определил творческую программу будущего произведения с точки зрения и его содержания, и художественной формы. Писатель решил обратиться к форме романа, будучи уверенным в том, что она позволит ему «без напряжения», естественно и органично вместить все то, что он увидел и понял в жизни за десятилетие, протекшее со времени перелома в его мировоззрении.

За месяц до письма к Русанову Толстой сделал в дневнике следующую запись: «Читал «Le sens de la vie» [11]. Там страницы

[10] *Р. Роллан.* Жизнь Толстого. Собр. соч. в 14 томах, т. 2. М., 1954, стр. 313.
[11] «Смысл жизни» — роман швейцарского писателя Эдуарда Рода, присланный автором Толстому.

о войне и государстве поразительные. Надо, надо писать и воззвание[12], и роман, т. е. высказывать свои мысли, отдаваясь течению жизни» (50, 35).

Можно привести и другие свидетельства, говорящие о том, что к концу 80-х годов Толстого все более властно захватывало желание вернуться к романической форме, поставить ее на службу «новому пониманию жизни».

В письме к Русанову содержание будущего романа было определено еще в самой общей форме. С бóльшей подробностью мы узнаем о нем из дневника писателя конца 80-х и начала 90-х годов. Здесь особенно интересна дневниковая запись от 30 апреля 1889 г. Начинается она с рассказа о посещении Толстым Хамовнических казарм, где в тот день приводили к присяге новобранцев. «Пошел к солдатам,— пишет Толстой.— У них шел обман принятых осенью. Их заставляли присягать перед знаменем. Попы в ризах пели с певчими в нарядных стихарях, носили иконы, били в барабаны и играла музыка. Проходя назад, слышу разговор вахмистра — «не полагается». Какое страшное слово! Ведь не про божеский закон оно говорится, а про безумно жестокую чепуху воинского устава... Когда подходил к войскам, попы с образами пошли на меня. Я, чтоб не снимать шапки, пошел прочь от них. И совестно было убегать, а идти на них робел и стыдно стало» (50, 76—77).

Под впечатлением столь живо описанной сцены, Толстой в той же дневниковой записи сформулировал, как он сам говорит, «обвинительный акт» против царского самодержавия и церкви, обличающий многие формы обмана и угнетения народа. «Думал: вот 7 пунктов обвинительного акта против правительства. 1) Церковь, обман суеверия, траты. 2) Войско, разврат, жестокость, траты. 3) Наказание, развращение, жестокость, зараза. 4) Землевладение крупное, ненависть бедноты города. 5) Фабрики — убийство жизни. 6) Пьянство. 7) Проституция» (50, 76—77).

Этот «обвинительный акт правительству» Толстой развил в трактате «Царство божие внутри вас», написанном в 1890—1893 гг., и в других публицистических работах 90-х годов. Нетрудно увидеть, что эти же «7 пунктов» обвинения самодержавного строя легли в основу художественных картин «Воскресения».

Нужно подчеркнуть, что в романе «Воскресение» Толстой стремился объединить и обобщить многие из своих творческих замыслов, возникавших у него в 80—90-е годы. О «синтезирующем», обобщающем характере художественного замысла и творческой программы «Воскресения» неопровержимо свидетельствуют записи в дневнике Толстого от 25 и 26 января 1891 г.

---

[12] «Воззванием» Толстой называет здесь свою незаконченную статью философского содержания (см. 27, 530—533).

«... Стал думать, как бы хорошо писать <теперь>[13] роман de longue haleine[14], освещая его теперешним взглядом на вещи. И подумал, что я бы мог соединить в нем все свои замыслы, о неисполнении которых я жалею, все, за исключением Александра I и солдата: и *разбойника*, и *Коневскую*, и *Отца Сергия*, и даже *переселенцев* и *Крейцерову Сонату, воспитание*. И *Миташу*, и *записки сумасшедшего*, и *нигилистов*. И так мне весело, бодро стало» (52, 5—6).

Десять сюжетов, в число которых входит и «коневский», Толстой намеревался включить в программу романа «большого дыхания». В этом романе о современности он хотел соединить все свои художественные замыслы, делая исключение лишь для сюжета повести об Александре I, поскольку события, в ней описанные, относятся к иной эпохе[15].

Замысел произведения обширного, многопланового, охватывающего самые разные стороны современной жизни, необыкновенно волновал Толстого. В следующей дневниковой записи он говорит об отличии идейного направления и художественной структуры будущего романа от своих предшествующих больших художественных полотен, созданных до перелома в его взглядах, определившегося в конце 70-х — начале 80-х годов.

«Как бы я был счастлив,— пишет Толстой,— если бы записал завтра, что начал большую художественную работу.— Да, начать теперь и написать роман имело бы такой смысл. Первые, прежние мои романы были бессознательное творчество. С «Анны Карениной», кажется больше 10 лет, я расчленял, разделял, анализировал; теперь я знаю что̀ что̀ и могу все смешать опять и работать в этом смешанном...» (52, 6).

Это признание не следует понимать так, что «Война и мир», «Анна Каренина» явились плодом «бессознательного», безыдейного творчества. Известно, что сам Толстой с большой точностью определил и «главную мысль», и основное идейное направление своих великих эпических произведений. И если писатель все же говорит о своем творчестве «допереломного» периода как о «бессознательном», то совершенно очевидно, что он имеет в виду «безрелигиозный» характер созданных в ту пору произведений. Именно так в трактате «Что такое искусство?» он оценивал все созданное им до перелома в его мировоззрении (30, 163).

Однако в записи Толстого речь идет не только о том, что «разделяет» его большие романы, но и о том, что их соединяет и сближает. До того как приступить к созданию третьего большого романа, Толстой, по его признанию, прошел большую аналитическую школу, чтобы узнать «что́ — что́», то есть выработать

---

[13] Это слово вычеркнуто Толстым.
[14] Длинный (франц.); буквально: большого дыхания.
[15] Сюжет повести об Александре I и солдате Толстой пытался осуществить в «Посмертных записках старца Федора Кузмича», начатых в 1905 г.

основы нового мировоззрения. И действительно — в «Исповеди», в социально-обличительном трактате «Так что же нам делать?», в религиозно-философских статьях и трактатах 80-х годов Толстой подверг глубокому анализу материальные и духовные устои буржуазно-дворянского строя. В этих произведениях он «расчленял, разделял, анализировал» различные стороны современной жизни.

Чтобы воспроизвести современную жизнь в большом художественном произведении, ему нужно было «все смешать опять и работать в этом смешанном». Говоря так, Толстой превосходно выразил отличие художественного и научно-логического методов исследования жизни. Художник не может воспроизводить живую жизнь, расчленив ее процессы в соответствии с данными научно-логического анализа. Художник не может подходить к явлениям жизни с предвзятой идеей, если он не хочет стать простым иллюстратором идей.

Стремясь по-новому писать о современной жизни, изображать людей и события в свете своих новых взглядов, Толстой, однако, не собирался отступать от основного закона реализма — показывать жизнь такой, какова она есть. И в этом смысле новый его роман должен был стать прямым продолжением его предыдущих эпических произведений. И на новом этапе творчества Толстой сохраняет верность главнейшему принципу типизации: искать типическое в самой жизни, беря ее в цельном «смешанном» виде, нерасчлененном, «неразъединенном», как при логическом анализе, изображать людей и события со всей жизненной достоверностью, при этом, разумеется, не отказываясь от их оценки, выражая свое отношение к их мыслям, чувствам и поступкам.

Приступая к созданию «Войны и мира» и «Анны Карениной», Толстой отдал много сил и времени «программированию» произведений. В истории создания «Воскресения» разработка творческой программы романа заняла не меньшее, а еще большее место, что прямым образом связано с новыми взглядами Толстого на задачи искусства. У Толстого процесс типизации находит особенно рельефное выражение как раз в «программировании» будущего произведения, и потому изучение работы писателя над программой «Воскресения» представляет особенно большой интерес.

М. П. Громов

ПОВЕСТВОВАНИЕ ЧЕХОВА КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИСТЕМА

...Поэзия и все так называемые изящные искусства — это те же грозные, чудесные явления природы, которые мы должны научиться объяснять, не дожидаясь, когда они сами станут объяснять нам что-нибудь.

А. П. Чехов

Поскольку речь идет о великом писателе, естественно думать о единстве и целостности его искусства, о той, быть может, логически необъяснимой общности, которую принято называть «творческим лицом» или «творческим почерком». Но, хотя исследователь, занимаясь частной проблемой, и в частном улавливает черты целого, пути и научные методы обобщенного изучения литературы складываются лишь на наших глазах. Это, впрочем, касается не только литературоведения: «... До последнего времени стратегию научного поиска составлял преимущественно анализ... взаимодействие между отдельными частями не рассматривалось. «Разделяй на части и изучай их в отдельности» — этим правилом настолько широко пользовались, что появилась угроза превращения его в догму...» [1].

Аналитический подход в изучении Чехова казался единственно возможным: создав огромное множество рассказов, он не написал романа, с высоты которого можно было бы охватить единым взглядом всю перспективу творчества и объяснить его так, как с высоты «Войны и мира», «Преступления и наказания», «Дворянского гнезда» объяснялись — или, по крайней мере, казались объяснимыми — Л. Толстой, Достоевский, Тургенев. Монографический анализ отдельных рассказов, повестей, пьес, принципы хронологического расчленения и периодизации, «проблема перелома» разработаны несравненно подробнее, чем проблематика, связанная с внутренним единством чеховского творчества, проявлявшимся в последовательном развитии изначально найденных идей, образов, тем, в эволюции и трансформациях жанра рассказа.

Со времен «Пестрых рассказов» и до сей поры Чехов читается и исследуется как «мастер короткого рассказа». За двадцать пять лет литературного труда он создал более пятисот рассказов и повестей, связанных, как догадывались уже наиболее проницатель-

---

[1] *У. Росс Эшби.* Общая теория систем как новая научная дисциплина.— В кн: Исследования по общей теории систем. М., «Прогресс», 1971, стр. 126—127.

ные из его современников, определенным идейно-художественным единством: отдельные рассказы тяготеют друг к другу как фрагменты целостной повествовательной системы, как элементы множества, которое математик назвал бы гомоморфным. Феномен *множества* представляется решающим для понимания творчества Чехова, его художественного метода и мастерства.

Исследование прозы Чехова как художественной системы, очевидно, не может столкнуться с традиционными трудностями избирательного анализа, выводы которого в решающей степени зависят от подбора и группировки («систематизации») отдельных рассказов. Опыт старой критики (как, впрочем, и вполне современный опыт) красноречиво свидетельствует о том, что принципы подобного рода подборок далеко не всегда соответствуют логике и принципам научного литературоведения; выделив из повествовательной системы несколько — или несколько десятков — отдельных фрагментов (рассказов), можно доказать, в сущности, любую заранее ясную точку зрения или предумышленную концепцию. Отсюда, конечно, не следует, что выборочные подходы и частные методики изучения Чехова заведомо ошибочны; беда не в том, что рассказы анализируются по отдельности, по периодам или в более или менее искусно подобранных группировок, но в том, что выводы частного анализа формулируются в предельных обобщениях и переносятся на чеховское творчество в целом. Тогда литературоведческий импрессионизм, случайность, заложенная в подходе, в методике исследования, истолковывается как «импрессионизм Чехова».

Существенно важным в этом плане представляется системный подход, принципы и методы которого в настоящее время вырабатываются и обсуждаются. Систематическое изучение прозы Чехова правомерно рассматривать как частный случай типологического изучения литературы, поскольку «своеобразие типологических исследований — в отличие от сравнительно-исторических — состоит в том, что их объектом являются сходные, родственные литературные явления ... типологически родственными могут быть признаны литературные явления ... которые близки друг другу по некоторым основным своим свойствам, по своей структуре. При этом родственное, общее, сходное при типологических обобщениях раскрывается не в последовательном отвлечении от индивидуального, частного, не в резком противопоставлении одного другому, а в их внутренних взаимосвязях» [2].

Для понимания взаимосвязей, объединяющих чеховские рассказы, существенны данные общей теории систем — новой научной дисциплины, возникновение которой обусловлено бурным развитием естественных и точных наук. Эта теория утверждает, в частности, что взаимодействующие элементы (в данном случае

---

[2] *М. Б. Храпченко.* О некоторых направлениях литературоведческих исследований.— «Русская литература», 1973, № 1, стр. 7—8.

ряд рассказов, ряд персонажей) не являются нейтральными по отношению друг к другу; «ряд» в системе не есть простой арифметический ряд, содержание («целое») знаменательнее любого отдельно взятого элемента (или группы элементов — например, группы рассказов) и выражается в категориях синтеза.

Пятьсот взаимосвязанных рассказов дают не только больше, чем те же пятьсот, прочитанные порознь или в любой произвольной комбинации. По смыслу общей теории систем, взаимодействующие элементы не складываются, а синтезируются в новом качестве. «Эффект системы» в данном случае выражается в том, что рассказы Чехова не просто соседствуют в хронологической структуре собрания сочинений, но смыкаются между собой как элементы сложного художественного построения: общая тема, «общая идея» находится за пределами каждого из них в отдельности и явлена в целом множестве их. Так в массе рассказов Чехова синтезируются обобщенные темы и образы, само существование которых может быть выявлено лишь при последовательном изучении всех рассказов в целом.

В прозе Чехова существует последовательный ряд описаний, характеризующих место действия. Все большие и малые события жизни, все случайности и происшествия, вообще все, что происходит в сюжете Чехова, происходит в русском городе, в его дачных окрестностях, посадах, монастырях; действие отдельных рассказов и повестей может быть перенесено на юг или север, до крайних границ реальной России, не теряя, однако, связи с центральным образом — городом, из которого персонажи (или повествователь) уезжают, куда они возвращаются, о котором они думают и говорят. Город — объединяющий центр сложной художественной структуры, поэтическая география которой не тождественна, но определенным образом соотнесена с реальной географической картой России.

Образ города в повествовании Чехова — эволюционирующий, непрерывно формирующийся образ, структура которого сохраняется при всех жанровых вариациях чеховской прозы, от ранней до поздней поры: «Маленький, еле видимый городишко» («Ярмарка», 1882); «Маленький заштатный городок, которого, по выражению местного тюремного смотрителя, на географической карте даже под телескопом не увидишь» («Надлежащие меры», 1884); «Маленький, грязный городишко за двести верст от железной дороги» («Палата № 6», 1892); «Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно» («Скрипка Ротшильда», 1894).

В отзыве на «Палату № 6» один из газетных критиков писал: в России не существует городов, подобных изображенному в повести Чехова. Между тем еще в 1888 г. критика получила предметный урок, который, казалось бы, должен был отучить от прямолинейных отождествлений художественного образа с действи-

тельностью. В журнальном варианте «Степь» начиналась так: «Из М., уездного города С-ой губернии...» Критик «Санкт-Петербургских ведомостей» простодушно отметил, что в повести изображена волжская степь и губернский город на Волге. Во всех дальнейших изданиях начало повести печаталось так: «Из N., уездного города Z-ой губернии, ранним июльским утром выехала и с громом покатила по почтовому тракту...» — в прямой параллели с первыми строками «Мертвых душ». Гоголь и Чехов, кажется, единственные наши писатели, которым пришлось выслушать упрек в том, что городов, подобных городу «Ревизора», «Мертвых душ», «Палаты № 6» и «Человека в футляре», в России не существует. Гоголю, чей метод и повествовательную технику унаследовал и развил Чехов, в свое время также пришлось объяснять разницу между образом города и реальностью: «Город неправильных отступлений... сборный город всей темной стороны [3]; «Идея города... преобразование бездельности жизни всего человечества в массе» [4].

Чехов, как и Гоголь, исследовал не топографию, но психологию — те захолустные углы, где дольше всего держатся предрассудки, где люди всего охотнее подчиняются авторитету и власти — власти рубля, мундира и громких фраз: «Нет ничего страшнее провинции, отсасывающей у человека крылья».

Сколько-нибудь отчетливой, подробно написанной картины русского города ни в одном из рассказов Чехова, если брать их порознь, нет. Сознание персонажа (или повествователя) схватывает лишь фрагменты городского пейзажа, как это и должно быть в потоке жизни, в круговороте будничных дел и забот.

Но общая картина вырисовывается в конце концов отчетливо и подробно: город N (или С., или М., или безымянный город в «Палате № 6», «Моей жизни», «Скрипке Ротшильда») — это «четырехугольный мир» детской, в которой растут; гимназия, в которой учатся; управа, где служат; театр или иные места, где ищут утешения и веселья; церковь или монастырь, где отмаливают грехи; имение или имущество, которое наследуют и оставляют в наследство; кладбище, где, как сказано в «Степи», спят, спят...

Город Чехова, как Петербург или Миргород Гоголя,— эстетическая, а не топографическая реальность, психологическое пространство, очерченное несколькими сильно акцентированными деталями и отраженное в сознании, душевном складе, внутреннем мире действующих лиц.

Старая наша критика, воспринимавшая чеховскую прозу отрывочно и фрагментарно, уподобляла детали каплям (и даже «брызгам фонтана»!), хотя знала, конечно, что капли способны сливаться и течь, что каждый поток в известном смысле состоит из

---

[3] *Н. В. Гоголь*. Полн. собр. соч., т. V. М., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 387.
[4] Там же, стр. 692, 693.

капель. Предметная деталь в чеховском повествовании является элементом системы: она повторяется, варьируется, она стоит перед глазами читателя — Чехов не позволяет забыть о ней.

Например, в «Шуточке» (1886): «Как-то перед отъездом в сумерки, сижу я в садике, а от двора, в котором живет Наденька, садик этот отделен высоким забором с гвоздями... Еще достаточно холодно, под навозом еще снег, деревья мертвы, но уже пахнет весной, и, укладываясь на ночлег, шумно кричат грачи» [5]. Если из всех чеховских рассказов читатель знает только «Шуточку», то перед его глазами, вероятно, возникает нечто привычное, виденное много раз; отдельные же детали — например, забор с гвоздями — из его памяти, всего вернее, ускользнут. Но если, как надеялся Чехов, читатель будет внимателен, то заметит, конечно, в тексте рассказа «Воры» (1890): «... высокие ворота и длинный забор, на котором остриями вверх торчали гвозди»... (VII, 283). В «Палате № 6» (1892): «В больничном дворе стоит небольшой флигель... Передним фасадом обращен он к больнице, задним — глядит в поле, от которого отделяет его серый больничный забор с гвоздями» (VIII, 107). В «Даме с собачкой» (1899): «Как раз против дома тянулся забор, серый, длинный, с гвоздями. «От такого забора убежишь»,— думал Гуров, поглядывая то на окна, то на забор» (IX, 367). В «Невесте» (1903): «Надя ходила по саду, по улице, глядела на дома, на серые заборы...» (IX, 449). Если деталь повторяется так настойчиво, столько раз, то это не «случайность», а система художественного («синтетического») образа, имеющего глубокий идейный смысл: разобщение, отъединение, преграда, забор, стена — между любящими друг друга людьми, между людьми вообще, между всеми людьми и волей. «В городе мы сильнее чувствовали стену, которая была между нами: я знатна и богата, а он беден, он не дворянин даже, сын дьякона, он исправляющий должность судебного следователя и только ...» («Рассказ госпожи NN», 1887.— VI, 385).

Предметный мир, воплощенный в системе деталей, в пейзажах и описаниях, отражен в сознании персонажей и раскрыт как внутренний, психологический мир множества лиц всех состояний и возрастов. Слово «население», звучащее метафорически («население романа»), приобретает здесь определенный терминологический смысл: в нем конкретизируется представление о среде, формирующей и порабощающей человека. Система взаимоотношений характера и среды раскрывается как связь поколений (тема отцов и детей, зарождающаяся в «детских» рассказах); как история порабощения воли и разума (адаптация характера и связанная с ним система уподоблений и метафор, развивавшаяся от «Хамелеона» до «Человека в футляре»); как боль и болезнь души

---

[5] *А. П. Чехов.* Полн. собр. соч. и писем. М., Гослитиздат, т. IV, 1946, стр. 194. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

(психология страха, которую Чехов исследовал подробно и глубоко); наконец, как остро социальная, но и глубоко психологическая тема свободы, воплощенная в противостоящем городу лирическом образе степи, сада, в образах вольных людей.

Эти основные линии творчества Чехова определились в первоначальные годы и, конечно, эволюционировали, однако, как свидетельствует материал, без коренных переломов, в общем движении от простого к сложному. Можно говорить о том, что в ранней прозе образ города, как и образ степи, существовал в наброске, но не о том, что его не было вовсе. Искусство Чехова начиналось с наброска и развивалось во времени: количество материала, освоенного в ранние годы, огромный ранний опыт вылились в качество, обусловили высоту художественных достижений зрелой поры.

Противоречие между жизнью и оформлением (футляром) жизни — безболезненное увядание души, душевная боль или болезнь, мечта о прекрасном будущем, которое наступит через двести-триста лет, бегство от жизни или сожаление о неудачной, понапрасну истраченной жизни — дает в повествовании Чехова сложнейший психологический спектр, то, по словам А. П. Скафтымова, «конфликтное состояние», смысл которого может быть выражен так: национальный характер не умещается в тех формах, какие придает ему жизнь. В этом смысле каждый отдельный рассказ Чехова можно рассматривать как элемент многовариантной повествовательной системы, каждое действующее лицо — как социальный, психологический, бытовой вариант таких сверхличных категорий, как «нация», «народ», не воплотимых в искусстве иначе, как в форме множества индивидуальных характеров, судеб и лиц; их свойства, особенности и контрастирующие противоположности синтезируются в искусстве Чехова, подлинный предмет которого всего точнее определяется словом «демос». Это — «мы»: мы — нация, мы — народ, в своем прирожденном естестве, в своем социально-психологическом и историческом бытии. Образ города конкретизируется в таких понятиях, как «население», «большинство».

Говоря о множестве чеховских персонажей, старая критика отмечала, что сами эти персонажи непохожи на традиционных героев классического романа: они, как писали тогда, сливались между собой, их было трудно классифицировать. Исследование подменялось риторическими штампами такого, например, рода: «Если бы читатель мог охватить рассказы Чехова в целом, то он увидел бы, что в них в поразительном разнообразии аспектов представлены все слои русского общества...» Между тем читатель, естественно, не имел возможности охватить повествование Чехова в целом, перечислить действующих лиц и, тем более, представить себе, во имя чего создавалось это целое, какой в нем скрывается смысл. За истекшие годы накопился, однако, определенный опыт, сформировалась терминология, сложилось пред-

ставление об эпической основе творчества Чехова. Критическая мысль эволюционировала от анализа (дробное, выборочное прочтение) к синтезу (связное, последовательное изучение).

У Чехова нет рассказа (или группы рассказов), который можно было бы считать «центром тяжести» повествовательной системы; из общего ряда своих персонажей он не выделял главных или второстепенных: «В голове у меня целая армия людей...» (письмо А. С. Суворину, 27 октября 1888 г.). Нужда в методике, которая позволила бы исследовать эту «армию» — многоликое множество лиц, населяющих чеховский город и мир, ощущается с давних пор; ясно, что методика литературоведческого анализа, связанная с так называемыми «замкнутыми художественными структурами», в данном случае неприменима.

Поскольку такие термины, как «общество», «население», приняты в литературоведении, возник соблазн: применить к литературе традиционную методику статистического анализа реального человеческого общества, создав перепись литературного населения. Однако даже в простейших случаях литературный персонаж статистически неопределим: в рассказе «Двое в одном», например, описан не просто чиновник, а два варианта психологии и поведения, и это, естественно, не может быть отражено в рубриках статистической карты. Рассказ «Ванька», в котором, по-видимому, действует один-единственный персонаж, представляет собой сложную поэтическую структуру, охватывающую большое населенное пространство и время в его сложной, как бы расходящейся кругами художественной форме: настоящее — время письма; прошедшее — вчерашний день, описанный Ванькой; давно прошедшее или навсегда прошедшее — память о деревне и матери; будущее — «убаюканный сладкими надеждами» Ванька ждет ответа, с точки зрения читателя — ждет до сих пор. Понятно, что пространство и время в более сложных рассказах и повестях, не говоря уж о системе в целом, воссоздаются несравненно сложнее.

Простой арифметический подсчет персонажей — например, в рамках «переписи литературного населения» — оказывается слишком прямолинейным, огрубленным методом, снимающим различие между такими понятиями, как действующее лицо и лицо действительное, тип и прототип, человек в искусстве и живой человек. Но предположив, что чеховские персонажи, сколько бы их ни было, представляют собой вариации общей, генеральной темы человека и судьбы человека, можно задаться следующим вопросом: сколько таких вариаций дано во всем множестве рассказов Чехова? Как реализуется и определяется, в каких предметных формах воплощается в чеховском повествовании образ, тип, характер человека?

В повествовании неизменно присутствуют признаки сословия, ведомства, класса, среды. Здесь нет людей «вообще», но есть слуги, князья, помещики, крестьяне и т. д. Приемы обозначения

(«выведения») персонажа, определяющие его положение и место в среде, охваченной предметными границами города N., могут быть определены как «знак персонажа». Они поддаются систематическому, в частности статистическому, исследованию и обобщению.

Автором этой статьи был составлен каталог персонажей, который охватывает всю — без каких бы то ни было исключений — прозу Чехова. Оказалось, что в чеховских рассказах существует, описывается, упоминается более восьми тысяч типов, портретов, имен, более восьми тысяч лиц всех состояний и возрастов. В определенном — но весьма узком и ограниченном смысле — каталог персонажей представляет собой «знаковую систему», учитывающую все способы обозначения персонажа в повествовании (чин, титул, портретная деталь, поэтика так называемой «индивидуальной характеристики» и т. д.). Каталог, создание которого потребовало весьма кропотливого и длительного труда, рассматривался как способ — или прием — систематического исследования поэтики Чехова, как способ выявления общих, генеральных принципов воплощения образа человека в повествовательной системе Чехова.

Каталог персонажей позволяет выявить черты структурного единства там, где старая (да и новая) наша критика видела лишь толпу или даже «ужасную свалку». Выясняется, что персонажи, населяющие чеховский город, связаны между собой глубокими и сложными взаимоотношениями, отражающими под определенным углом зрения структуру реального русского общества. Существенно знать, что «знак персонажа» (например, чин) в повествовании Чехова всегда переосмыслен и представляет собой, так сказать, метафору положения персонажа в общей иерархии главенства и подчинения. Это не административная, а психологическая иерархия, трансформированная в системе художественных образов. Так, Червяков не подчинен генералу, его нечаянный чих безопасен в административном смысле, но безусловно смертелен психолотически; Толстый и Тонкий — друзья детства, но чинопочитание отчуждает их; мать преосвященного Петра в «Архиерее» чувстует себя «больше дьяконицей, чем матерью», и т. д. Положение персонажа определяется по реальному сословному словарю («тайный советник», «лакей», «купец»), их взаимоотношения выражаются в общепринятых речевых оборотах («Ваше благородие», «Ваше преосвященство»), но в повествовании важен не буквальный, «социографический» смысл этих обращений, а их, так сказать, психологическая семантика: «Для верного понимания места и роли знаковых явлений в литературе существенно установить различие между синтетическим художественным образом, обобщением и эстетическим знаком ... Крупное художественное обобщение всегда несет с собой открытие нового, неожиданного, эстетический же знак соотносится с явлениями устойчивыми... синтетический художественный образ, освещая с неожиданных

сторон «обжитое», активно содействует разрушению привычных, закоснелых представлений» [6].

Понятно, что реального тайного советника или архиерея следовало величать их полными титулами, но когда в чеховском повествовании эти формулы произносит друг детства или мать, то это уже не «копия жизни», а, говоря словами Чехова, «логическая несообразность», образное раскрытие противоречий между реальным содержанием жизни и футляром, в котором она погребена, это раздумье, печаль, жалоба, определяющая содержательность и поэтическую тональность чеховского повествования.

Реализм предполагает определенную емкость, масштабность; стремление к энциклопедическому охвату жизни, быть может, и обусловило движение повествовательных жанров к роману, который уже при Белинском «все поглотил», а затем и к новым, по словам Л. Толстого, «новым для всего мира», формам чеховского повествования, заместившим классический роман.

Говоря о внутреннем единстве чеховского повествования, нужно учесть обстоятельство, имеющее, по-видимому, серьезный теоретический интерес: Чехов писал без заранее ясного плана и, в отличие, например, от Бальзака, не думал о связности, последовательности и единстве своих рассказов, в конце концов даже не знал им числа. Темы отдельных рассказов, как и поводы для их написания, могут показаться «случайными», но за двадцать пять лет писательства Чехов охватил такое множество случайностей, что для случайностей в его творчестве просто не осталось места. Возникла стройная повествовательная система, появление которой свидетельствует о том, что объективные законы творчества, как и полагал Чехов, действительно существуют в природе и, как он надеялся, могут быть исследованы и объяснены.

---

[6] *М. Б. Храпченко.* О некоторых направлениях литературоведческих исследований.— «Русская литература», 1973, № 1, стр. 9.

А. И. Ревякин

О ЗАУМНОМ «РЕЧЕТВОРЧЕСТВЕ»

(Из истории поэтического языка)

1

В литературе та или иная мера социального отчуждения всегда вела и ведет к сужению коммуникативности ее художественных средств, в первую очередь речевых возможностей. Наиболее яркий тому пример — заумь отечественных «речетворцев».

Разрозненные голоса адвокатов зауми были слышны еще до Октябрьской революции. Но ее апология хором объединенных голосов с особой силой проявилась в первые послеоктябрьские годы. В эту пору ожесточенной классовой борьбы различного рода «речетворцы» появлялись один за другим, создавая карликовые группки и школки, публикуя претенциозно сногшибательные декларации в прозе и стихах.

Так, например, футурист Велимир Хлебников, один из первых «речетворцев», изобретал новый язык иероглифических обозначений, опирающийся на символику звуков. В 1919 г. он писал: «Предлагаю первые опыты заумного языка, как языка будущего, с той оговоркой, что гласные звуки здесь случайны и служат благозвучию. Вместо того чтобы говорить: «Соединившись вместе, орды гуннов и готов, собравшись кругом Атиллы, полные боевого воодушевления, двинулись далее вместе, но встреченные и отраженные Аэцием, защитником Рима, рассеялись на множество шаек и остановились и успокоились на своей земле, разлившись в степях, заполняя их пустоту»,— не следовало ли сказать:

«Ша+со (гуннов и готов), вэ Атиллы, ча по, со до, но бо+зо Аэция, хо Рима, со мо вэ+ка со, ло ша степей+ча». Так звучит с помощью струн азбуки первый рассказ.

Или:

«Вэ со человеческого рода бэ го языков, пэ умов вэ со ша языков, бо мо слов мо ка разума ча звуков по со до лу земли мо со языков, вэ земли».

То есть:

«Думая о соединении человеческого рода, но столкнувшись с горами языков, бурный огонь наших умов, вращаясь около соединенного заумного языка, достигая распылением слов на единицы мысли в оболочке звуков, бурно и вместе идет к признанию на всей земле единого заумного языка».

Конечно, эти опыты — еще первый крик младенца, и здесь предстоит работа, но общий образ мирового грядущего языка дан. Это будет язык «заумный» [1].

---

[1] *В. Хлебников.* Художники мира. Собрание произведений В. Хлебникова, т. V. Издательство писателей в Ленинграде, 1933, стр. 220—221.

В качестве очередного «речетворца» в послеоктябрьские годы выступил также имажинист В. Шершеневич. Провозглашая путь развития поэтического слова как путь поедания образом смысла, В. Шершеневич в 1920 г. в брошюрке «2×2=5» заявлял:

«*Победа образа над смыслом и освобождение слова от содержания* тесно связаны *с поломкой старой грамматики и с* переходом к *неграмматическим фразам...*

Мы хотим славить несинтаксические формы. Нам скучно от смысла фраз: Доброго утра! Он ходит!... Нам милы своей образностью и бессмысленностью несинтаксические формы: доброй утра! или доброй утры! или он хожу!..

Скучно писать: скучно пишет,— и гораздо сочнее: скучно писатель; однообразно и монотонно: поразительно красивый,— и ярче: поразительно красота...

Долой согласованность времен! Долой согласованность лиц: «прикажи он, я бы исполнил; мы заменим, как правило, прикажите он, и я бы исполним! Или: я пойду вчера и наверное увидел!.. «Мое фамилье прошумящий веками» — вот образец аграмматической фразы подлинно поэтической речи» [2].

Свою брошюру В. Шершеневич заключил следующими словами:

«Надо меньше знать! — вот принцип подлинного поэта-мастера. Или, вернее: надо знать только то, что надо знать... надо освободить слово, надо уничтожить грамматику.

Так подбираю я возжи растрепавшихся мыслей и мчу в никуда свой шарлатанский шарабан» [3].

Связывая поэзию с биологией, Шершеневич утверждал, что «для поэта важнее один раз прочесть Брема, чем знать наизусть Потебню и Веселовского».

Осуществляя свою «теорию», В. Шершеневич в книге стихов «Лошадь как лошадь», изданной в 1920 г., писал:

Вкруг молчь и ночь,
Мне одиночь.
Тук пульса по опушке пушки.
Глаза веслом ресниц гребут.

«Аграмматическая статика»

Или:

День минус солнце плюс оба
Полюса скрипят проселком веков
Над нами в небе пам-пам пляшет злоба,
Где аэро качается в гамаке ветров.
Лечь — улицы. Сесть — палисадник.
Вскочить — небоскребы до звезд.
О, горло! Весенний рассадник
Хрипоты и невиданных слез.

«Принцип поэтической грамматики»

---

[2] *Вадим Шершеневич.* 2 × 2 = 5. Листы имажиниста. М., Кн-во «Имажинисты», 1920, стр. 45—47.

[3] Там же, стр. 48.

Наиболее энергичным адептом зауми стал кубо-футурист Алексей Крученых. Одну за другой он переиздавал свои старые брошюры, выходившие с 1912 г., выпускал новые, организовывал коллективные сборники, выступал с докладами и лекциями.

В 1921 г., считая, что «общий язык связывает», а заумный, свободный «позволяет выразиться полнее», А. Крученых привел такой пример полноты выражения:

«го оснег кайд...»[4].

В 1922 г. в Баку вышел коллективный сборник «Заумники», в котором были опубликованы произведения А. Крученых, В. Хлебникова и Г. Петникова. В этом сборнике А. Крученых напечатал (в который раз!) «Декларацию заумного языка». Определяя сущность зауми, он утверждал: «Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (пример: го оснег кайд и т. д.)... Заумь пробуждает и дает свободу творческой фантазии, не оскорбляя ее ничем конкретным» [5].

А. Крученых рассматривал заумь как единственное самостоятельное в России литературное направление, имеющее своих практиков (В. Хлебников, В. Каменский, Е. Гуро, К. Малевич, Г. Петников) и теоретиков (Р. Якобсон, В. Шкловский, О. Брик, А. Крученых, Л. Якубинский). Он провозглашал: «Да здравствует заумная поэтическая школа,— давшая новое искусство новой России!» [6] В перспективе заумь виделась им «всемирным поэтическим языком, рожденным органически, а не искусственно, как эсперанто» [7].

Отстаивая позиции только что изложенной декларации, призывая слово «двигаться к явной беспредметности, чистому словотворству», А. Крученых опубликовал в 1925 г. брошюру «Заумный язык». Надергав из произведений Л. Сейфуллиной, Вс. Иванова, А. Веселого и других писателей примеры словесных искажений, неудачных звукоподражательных словообразований, жаргонных выражений и узкоместных речений, он пытался использовать частные недостатки и ошибки советских писателей, для того чтобы направить их по пути зауми. По его мнению, «только заумь, хотя и в зачатом виде, спасает и выводит на правильную дорогу Л. Сейфуллину. А с нею и других подобных» [8].

---

[4] *А. Крученых.* Апокалипсис в русской литературе. М., 1923, стр. 45.
[5] «Заумники». Баку, 1922, стр. 12.
[6] *А. Крученых.* Сдвигология. М., 1922, стр. 38.
[7] «Заумники», стр. 13.
[8] *А. Крученых* Заумный язык. Издание Всероссийского Союза поэтов, 1925, стр. 17.

Вся предшествовавшая литература рассматривалась А. Крученых последовательно отрицательно, так как она, по его мнению, «была спиритической и плаксиво-худосочной» [9]. Изображая себя и своих сотоварищей вождями якобы единственно жизнеспособного литературного направления, противопоставленного всей предшествующей литературе, он прокламировал: «Мы будетляне, предвестники великих достижений современных ковачей речи. Еще в 1913 г. мы наметили «теорию относительности слова»: установка на звук — приглушение смысла, напор на подсознательное,— омоложение слова! Веер сдвигообразов, каменноугольные залежи под пластами дня.

Мы фрейдыбачим на психоаналитике сдвигологических собачек, без удержу враздробь!

Кто не с нами — тот позади себя, тот пятками крепок!..
Эй, друзья, веселые шкипидары!
Сгребайте робу и в дальную дорогу —
Згара — амб! Бумб!
Чин-драх
Врзз
Жрт!»[10]

Утверждая «заумный язык», А. Крученых предлагает «смелую и задорную» плясовую:

кваб
тарад
тара-пин
пур
пирк!
квара
куаба
ував
вабакр!
трбрк...
бректр
кр...

Но особенно удачным поэт считает следующее стихотворение, появившееся в свет в 1913 г. в его книге «Помада»:

Дыр-бул-щыл
убещур
скум
вы-со-бу
р-л-эз

---

[9] «Против попов и отшельников». Изд. Всероссийского Союза поэтов. М., 1925, стр. 3.

[10] *А. Крученых.* Заумный язык. Изд. Всероссийского Союза поэтов, 1925, стр. 59.

По его мнению, «в этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина» [11].

Выступления заумников, среди которых, кроме упомянутых, находились также В. Шкловский [12] и Р. Якобсон [13], поддерживались Б. Арватовым [14], С. Третьяковым [15] и другими. А. Крученых, как главе заумников, посвящались статьи [16], сборники [17].

«Заумь» — апслогия предельно индивидуального, субъективного, асоциального языка, имеющего своей основой чистейший формализм. Отнимая у слова смысл, разрушая общепринятые нормы грамматики, механически и алогически связывая слова и образы, заумники, по сути дела, превращали поэзию в самоцельную игру «самовитого» слова. В. Шкловский как один из теоретиков «зауми» сочувственно цитировал слова Ю. Словацкого о времени, «когда поэтов в стихах будут интересовать только звуки» [18].

Последовательные упражнения сторонников «зауми» неизбежно вели к параличу языка. Вот почему их попытки уничтожить существующий язык и общепринятую грамматику были разоблачены и отброшены как лженаучные, чуждые народу и его языку, мешающие развитию нации, строительству социалистической культуры, торжеству подлинно народной художественной литературы.

2

Тенденции к ограничению общественной роли языка проявлялись и проявляются и в зарубежной литературе.

Западноевропейский декадентствующий модернизм в его разнообразных течениях (сюрреализм, абстракционизм, экзистенциализм и т. д.) так или иначе нарушает именно принцип коммуникативности художественных средств и в первую очередь языка. Отчуждаясь от действительной жизни, игнорируя закономерности общепринятого языка, модернисты превращали и превращают язык своих произведений в сугубо субъективную форму выражения свойственного им ви́дения мира.

Но в этом не было и нет, по существу, ничего нового. Исходные начала разрушения логически упорядоченного языка, связывающего всех людей, уже отчетливо намечены русскими теоретиками и практиками «заумной» поэзии.

---

[11] *А. Крученых.* Против попов и отшельников. М., 1925, стр. 38, 41.

[12] *В. Шкловский.* О поэзии и заумном языке. См.: «Поэтика». Сб. по теории поэтического языка, вып. 1. Пг., 1919.

[13] *Р. Якобсон.* Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Прага, 1921, стр. 68.

[14] *Б. Арватов.* Речетворцы (по поводу «заумной» поэзии). «Леф», 1923, № 2, стр. 70 и сл.

[15] См. сб. «Бука русской литературы». М., 1923, стр. 5.

[16] *И. Терентьев.* О зудеснике.— См. *А. Крученых.* Фактура слова. М., 1923, стр. 7.

[17] «Бука русской литературы». М., 1923: «Жив курилка». Сб. статей. М., 1925.

[18] *В. Шкловский.* О поэзии и заумном языке. См. «Поэтика», вып. 1, стр. 26.

Полное забвение теории и практики «заумного» языка, так шумно, крикливо проявившегося у нас в начале Октябрьской революции,— предупреждение для всех, кто пытался и пытается тем или иным способом ослабить коммуникативную роль языка, затемнить его смысл формалистическими вывертами, дурной манерностью, ложным словоизобретательством, минуя свойственные языку законы.

Литература и искусство в целом может и будет развиваться, лишь опираясь на коммуникативность художественных средств.

Основоположники марксизма-ленинизма всегда подчеркивали коммуникативную сущность языка, возникающего и развивающегося в качестве единого для всего общества, для всех классов. Маркс и Энгельс разъясняли: «Ни мысли, ни язык не образуют сами по себе особого царства... они только проявления действительной жизни». Обособляясь от жизни, язык «тотчас же, конечно, становится фразой»[19]. Ленин подтверждал: «Язык есть важнейшее средство человеческого общения»[20].

Сокровища национального языка наиболее полно и ярко проявляются в художественной литературе. Богатство могучей, полнозвучной русской речи несет в себе прежде всего прогрессивная литература[21].

Лучшие русские писатели дооктябрьской и советской литературы активно содействовали и содействуют развитию и совершенствованию родного языка, опираясь на народный язык и обогащая сознание народа.

В жизненном процессе идет борьба старого и нового, умирающего и растущего, отрицательного и положительного. Писателям нет необходимости искусственно вызывать к жизни то, что естественно обречено на исчезновение. Они призваны утверждать и совершенствовать находящиеся в их распоряжении коммуникативные средства языка.

М. Горький, последовательно борясь за повышение речевой культуры, за язык, призванный объединять людей, утверждал: «В числе грандиозных задач создания новой, социалистической культуры перед нами поставлена и задача организации языка, очищения его от паразитивного хлама. Именно к этому сводится одна из главнейших задач нашей советской литературы»[22].

Этот завет родоначальника социалистического реализма сохраняет свою силу и сегодня. Марксистско-ленинское учение о языке как средстве общения служит единственно правильной руководящей основой для речевой теории и практики, для дальнейшего развития художественного слова.

---

[19] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Сочинения, т. III. М., Госполитиздат, 1955, стр. 449.

[20] *В. И. Ленин*. Полное собрание сочинений, т. 25, стр. 258.

[21] *М. Горький*. Собр. соч. в 30 томах, т. 27. М., Гослитиздат, 1953, стр. 168—169.

[22] Там же, стр. 168.

11 Заказ № 646

3

Советская литература

Симеон Русакиев

ПЕСНИ О ПОДВИГЕ ГЕРОЯ

Осенью 1933 г. необычайный судебный процесс в Лейпциге привлек напряженное внимание всего мира. Гитлеровцы предали суду «поджигателей» рейхстага и путем расправы с ними готовились объявить поход против революционных сил в Германии и во всем мире. Среди подсудимых оказался болгарский революционный деятель Георгий Димитров, попавший в руки гестапо вместе с другими болгарами-коммунистами. Еще до этого Димитров прославился на своей родине как вождь Сентябрьского народного антифашистского восстания 1923 г. После разгрома восстания он эмигрировал в Советский Союз, участвовал в работе Коминтерна, жил нелегально в разных странах.

Димитров ясно понимал, что предстоящий судебный процесс — не что иное, как провокация, и поставил себе целью превратить суд в революционную трибуну, демаскировать зловещие планы фашистов, защитить великое дело коммунизма. Эту трудную, но чрезвычайно важную задачу Димитров выполнил блестяще. Благодаря своему мужеству, восхитившему и воодушевившему трудовых людей в самых отдаленных уголках мира, и неумолимой логике, приводившей в растерянность его судей, подсудимый Димитров оказался могучим трибуном-обвинителем. Он смело и доблестно отстоял честь сына болгарского рабочего класса, выразил свою гордость тем, что на его долю выпало стать руководителем первого в мире антифашистского восстания, ярко и убедительно раскрыл варварскую сущность фашистов в противоположность великому Советскому Союзу — стране высочайшей социальной правды.

Он сумел в смешном и жалком виде представить гитлеровских главарей Геринга и Геббельса, явившихся на суд для спасения престижа фашистской власти. Окрыленный поддержкой со стороны мирового общественного мнения, видных писателей, общественных деятелей и юристов, Димитров неопровержимо доказал, что поджог рейхстага был совершен самими гитлеровцами.

Своей борьбой, подобной подвигам эпических богатырей, Ди-

митров разоблачил фашизм перед всем миром, призвал народы к неустанному сопротивлению силам реакции и мракобесия. Вместе с двумя своими соотечественниками Димитров был оправдан. Геринг, охваченный неукротимой злобой против Димитрова, ждал удобного момента для расправы с ним. И когда по окончании процесса трое болгар попытались вернуться на родину, фашистское правительство Болгарии отказалось их принять. В этот трудный момент герои-антифашисты обратились к советскому посольству в Берлине с просьбой о советском гражданстве. Президиум ЦИК СССР решил предоставить Г. Димитрову, Б. Попову и В. Таневу советское гражданство. 16 февраля 1934 г. советское посольство в Берлине вручило ноту Министерству иностранных дел Германии с требованием принять меры «к немедленному освобождению советских граждан Димитрова, Попова и Танева и к их скорейшему отъезду в СССР» [1]. 27 февраля 1934 г. трое болгар прилетели в Москву.

Советская общественность встретила Димитрова и его соотечественников с радостью и восторгом, как героев. На страницах «Литературной газеты» 28 февраля 1934 г. был помещен ряд приветствий — искренних, сердечных, волнующих. Приведем некоторые из них.

«Всем сердцем приветствую образцового революционера-большевика. Страшно рад приезду его и товарищей. Крепко жму руку!» (М. Горький).

«Приветствую героя — пламенного большевика, приветствую ваших товарищей, Вас, прилетевших на стальных крыльях из страны смерти в страну жизни и свободы!» (А. Толстой).

«Несказанно рад приветствовать приезд в СССР тт. Димитрова, Танева и Попова, людей, с потрясающим мужеством защищавших перед фашистским судом правду коммунизма» (Вс. Иванов).

«Передать Вам сейчас все, что думал и пережил каждый из нас в дни вашей героической активной обороны, просто невозможно. Этого не скажешь в немногих словах. Ваша борьба вызвала восторг и уважение к вам многих миллионов товарищей. Сейчас, в минуты встречи, мы хотим сказать главное: Вы, Ваша тема — станут образцами нашего творчества. Ваш пример станет законом поведения тех, кто бьется со старым миром и его юстицией. Приветствуем одного из лучших советских граждан, нашего друга, товарища, бойца!» (Вс. Вишневский, А. Файко, Н. Зархи).

Подвиг Димитрова стал темой художественного творчества. О Димитрове писали советские, болгарские и другие авторы.

Особый интерес представляют поэтические произведения о Димитрове, созданные в Советском Союзе. Одним из первых и лучших произведений, прославлявших героический подвиг Димитрова в Лейпциге, была поэма Николая Асеева «Гремит Димитров»

---

[1] См.: «Георги Димитров. Биография». София, 1972, стр. 301.

(1934) [2]. Она начинается с воспевания партии и ее смелых бойцов:

Величие партии
неизмеримо,
а слава ее долга...
В рабочих предместьях
Берлина и Рима,
в делах коммунистов болгар.
Родясь из заводских
собраний подпольных
(Коммуны полотнища!
Рдей!),—
каких она выдвигает
отборных,
особенно ценных людей!
Над ними
веревка танцует, намылясь,
и низок
лоб палача...
Но нет!
Не сдаются такие на милость
врагов,
победивших на час.

От этой общей оценки партии, ее наиболее смелых бойцов Асеев переходит к конкретному случаю, непосредственно к Димитрову. Точными штрихами Асеев рисует классовый поединок в Лейпциге:

Смотрите еще раз,
как, в злобе немея,
прически в страхе
топорща метлой,
топчась в нетерпенье на месте,
пигмеи
грозят великанову горлу
петлей!
Но горло гремит,
и от режущих реплик
дрожит крючкотворство
на каждом шагу,
и ветер
сюртук председателя треплет
и тень лжесвидетеля
гнется в дугу.
Но голос гремит,
разметая нелепицу

---

[2] *Николай Асеев.* Избранные произведения в двух томах, т. I. М., 1953, стр. 183.

фальшивых улик
и предписанных клятв,
и буря грохочет
по древнему Лейпцигу,
и листья судебного акта
летят;
и клятвопреступники
в страхе шатаются
и — маленький —
в землю по талию врос,
за стол прокурор
удержаться пытается,
когда начинает
Димитров допрос.

Очевидно, Асеев с живым интересом следил за перипетиями Лейпцигского судебного процесса, и это дало ему возможность воспроизвести правдивую картину, создать убедительные художественные образы. Картина суда построена на резких контрастах. Расценивая поединок с точки зрения исторических закономерностей, Асеев показывает все ничтожество жестокого врага и величие, благородство коммуниста. Картина суда полна динамики, она — как бой. Враг взбешен,— и в этом его слабость, он прибегает к шантажу, опирается на лжесвидетелей.

Совсем иначе рисуется образ Димитрова. Он могуч и внушителен, он олицетворяет революционную бурю, которая сметет преступный старый мир. Когда Димитров начинает осыпать своих судей вопросами, аргументы состряпанного кое-как обвинительного акта к ужасу его сочинителей разлетаются в прах. Димитров силен, ибо на его стороне — истина, именно поэтому он из обвиняемого превращается в обвинителя:

И мир аплодирует,
им увлеченный,
гордясь,
что такие живут на земле!

Асеев останавливается на жалких попытках гитлеровских судей обосновать обвинение тем, что коммунисты прибегают к «красному террору»; Димитров «гремит против этого вздора», доказывая, что индивидуальные террористические акты несовместимы с коммунистическими принципами массовой борьбы. Здесь Асеев дополняет образ Димитрова еще одной новой чертой — острым чувством юмора. Отвергая сплетаемую прокурором легенду о «красном терроре», Димитров иронически замечает:

Мне вовсе не надо
убить прокурора,
хоть я и хочу
обвиненье разбить!

Создав образ Георгия Димитрова, Асеев задает вопрос: откуда проистекают силы, величие, ясность, прямота, юмор этого доблестного и самоотверженного революционера? И поэт подчеркивает, что Димитров воплощает в себе силу и величие мирового пролетариата, что он говорит от его имени, на него опирается, или, выражаясь словами поэта, сила Димитрова идет «от всех широт и от всех долгот». В конце поэмы звучит мысль о том, что подвиг Димитрова послужит высочайшим примером верной дружбы и борьбы «за право на общее счастье и жизнь!»

В революционно-героической поэме Асеева переплетаются две основные лирические интонации — мажорная, воплощенная в образе Димитрова, и — саркастическая, проявляющаяся при обрисовке его судей, фашистов. Возникает своеобразный синтез эпического и лирического начала. Эпическую основу составляют отраженные в ней внешние события, а ее лиризм раскрывается в отношении автора к изображаемым лицам. Лирическое звучание поэмы определяется глубокой связью поэта с трудовыми людьми, с делом революции.

Поэма «Гремит Димитров» привлекает своей внутренней стройностью, сжатостью, лаконичностью.

На следующий день после прибытия Димитрова, Попова и Танева в Москву газета «Комсомольская правда» (от 28 февраля 1934 г.) поместила стихотворный экспромт Демьяна Бедного «Согражданам». В ней автор говорит от имени всей страны, сердечно приветствуя героев:

Ликует весь Союз, со всех его концов
Гремят приветы тем, чей подвиг образцов,
Чья боевая жизнь для молодежи — школа,
Их три, и каждый был в бою богатырем,
Привет согражданам — привет горячий трем!
Почетным членам комсомола!

Прибытие Димитрова и его соотечественников в Москву взволновало и поэта Михаила Светлова. Он создал лирическое стихотворение «Вся радость встречи», также опубликованное в «Комсомольской правде» 28 февраля 1934 г. Болгарская тема вошла в творчество Михаила Светлова еще в 20-е годы. Его стихотворение «Болгария» (1925) представляет собой лирическое обращение к трудовому народу, на который обрушились тяжкие удары свирепствовавшего в то время фашизма. Обращаясь к трудовой Болгарии, Светлов выражает искреннее сочувствие жертвам террора и призывает к возрождению революционного движения. Стихотворение «Вся радость встречи» также носит характер лирического обращения:

О милости фашистской не моля,
Вы выросли над лейпцигским угаром
И вас приветствует советская земля:
— Привет большевикам! Привет друзьям болгарам!

Пусть тенью на измученные лица
Фашистская Германия легла —
Вам преподносит Красная столица
Всю радость встречи, сколько есть тепла!

Приветствуя болгар на советской земле, поэт славит их как мужественных борцов, перенесших тяжкие испытания. В центре его внимания Димитров и его героический подвиг:

Слова твои взрывались динамитом
Сквозь вражью брань, сквозь показаний ложь...
Тебя приветствует в твоей стране, Димитров,
Димитровской закалки молодежь!
Близки бои! Как следует прицелься!
Побед республики советской не отнять!
На следующем мировом процессе —
Димитров, встань!—
ты будешь обвинять...

Михаил Светлов, известный в то время как поэт комсомола, приветствует Димитрова от имени молодежи. В своем обращении к герою он воспевает его мужественную борьбу против фашизма. Вместе с тем в стихах звучит предчувствие грядущих битв, в которых революционные силы, коммунисты, одержат окончательную победу.

История предрешила судьбу врага, потому что сила советских людей коммунистов — в их единстве; так кончается стихотворение:

Врагу не скрыться, заперт каждый путь,
И пропасти грядущего бездонней...
И наши крепко сжатые ладони
Пускай попробуют! Никак не разомкнуть!

Стихотворение Михаила Светлова «Вся радость встречи» также носит следы поэтического экспромта. Оно привлекает к себе искренним лиризмом, утверждением героического начала.

К теме Димитрова обращается и Ярослав Смеляков. Его стихотворение «Возвращение Димитрова после лейпцигского процесса» («Комсомольская правда», 28 февраля 1934 г.) отмечено разнообразием лирических мотивов.

Первая часть стихотворения имеет характер рассказа, вторая — лирический монолог, обращенный к Димитрову. Смеляков начинает с картины отлета болгар из Берлина. Экипаж советского самолета волнуется, отлет приобретает характер бегства из логова зверя. Когда самолет отрывается от земли и взлетает над крышами домов, «из окна кабинета Геринг злобно смотрит на облака». Затем поэт вводит другую картину. Советский самолет несет-

ся среди зимних облаков, под непогасшими звездами, а советские летчики с радостной улыбкой прислушиваются к шуму мотора стальной птицы. Поэт ждет героев с большим волнением:

Вечер. Ночь.
Через вечер черный
Прямо в руки мои
Идет
    трехмоторный,
        пятимоторный,
        потрясающий самолет!

Но не только он ждет прославленных борцов против фашизма. Их ждет вся Москва, их ждет весь Советский Союз. И это огромное напряженное ожидание тоже выражено поэтической картиной:

Тяжело
    поднимая брови,
Улыбаясь моей
        стране,
Прямо с неба
        идут герои,
похудевшие
    в тишине.
И под небом
        Москвы отверстым,
на тебя
    устремивши взгляд,
краснопресненские
        оркестры
задыхаются и
        молчат.

В стихотворении снова усиливается лирическое начало. Поэт чувствует, что он должен стать выразителем мыслей и чувств советских людей, следивших, затаив дыхание, за поединком в Лейпциге, и он обращает к Димитрову взволнованные слова:

Мы встречаем тебя
        снегами,
мы приносим тебе
        цветы,
мы гордимся тобой,
и нами,
    вероятно,
        гордишься ты!

Приветствуя Димитрова, поэт огорчается при мысли, что, может быть, ему не хватит подходящих слов для выражения всего, что его волнует в этот необыкновенный день. И все-таки он счастлив тем, что участвует в этой незабываемой встрече с ве-

ликим революционером в той стране, которая выше всех оценила его подвиг.

Стихи Д. Бедного, М. Светлова, Я. Смелякова — это были первые цветы, вплетенные в поэтический венок в честь Георгия Димитрова, который потом был пополнен творениями С. Вургуна, П. Тычины, С. Михалкова, М. Танка, П. Хузангая, Е. Долматовского, О. Шестинского и др.

В Советском Союзе Георгий Димитров развернул широкую деятельность. В качестве секретаря Коминтерна он много сделал для объединения революционных сил во всем мире во имя высоких исторических целей.

Советский Союз стал для Димитрова второй родиной. В стране строящегося социализма он прошел ленинскую школу, стал крупной фигурой в международном коммунистическом движении. И когда после окончания второй мировой войны он вернулся в освобожденную Болгарию и стал строителем ее новой жизни, одной из первых его задач было теоретическое осмысление болгаро-советской дружбы. Димитров считал, что дружба с Советским Союзом является необходимым условием подъема болгарской культуры, что историческое, духовное и языковое родство болгарского и русского народов открывает для болгар блестящие возможности черпать из богатой сокровищницы советской культуры. «Для болгарского народа дружба с Советским Союзом так жизненно необходима, как солнце и воздух»,— эти слова Димитрова стали крылатыми. Их знает каждый болгарин. Они представляют собой один из наиболее дорогих заветов, оставленных им нашему народу. Слова Димитрова о великой и нерушимой болгаро-советской дружбе были результатом глубокого осмысления исторического опыта; но они озарены и его личными чувствами безграничной признательности к братскому русскому народу, к Великому Советскому Союзу.

А. М. Ушаков

ТРАДИЦИИ МАЯКОВСКОГО В СОВРЕМЕННОЙ СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ

С годами становится все более и более очевидным, что Владимир Маяковский не только один из создателей социалистической художественной культуры — в самом высоком смысле этого слова. Творчество великого поэта всесторонне и мощно выразило содержание и духовные потенции социалистической революции. В нем получило воплощение величие духовных и нравственных идеалов социалистического общества, запечатлены типичнейшие черты мироощущения нового человека.

Представление о новаторском вкладе Маяковского в развитие социалистической культуры будет неполным, если мы не будем учитывать его влияния на прогрессивное искусство мира, а также на советскую многонациональную поэзию. При этом художественный опыт поэта нужно брать в его наихарактернейших и существеннейших проявлениях, учитывая, что ряд его произведений отмечен печатью исторически обусловленных заблуждений.

Ориентируя поэзию на как можно более всестороннее воплощение социальной и исторической действительности, Маяковский тем самым наметил путь значительного расширения возможностей художественного изображения мира и человека. В лирическом размышлении он сумел соединить многогранность индивидуального «я» с многообразием объективного мира — с его важнейшими процессами, противоречиями, проблемами. Поэтически исследуя внутреннее состояние отдельной личности, Маяковский выделяет в нем черты, связывающие этого человека с настроениями широчайших масс трудящихся. Не случайно лирический герой поэта раскрывается в переживаниях, которые совпадают с мыслями и чувствами многих.

Конечно же, мироощущение лирического героя Маяковского отражает не все многообразие чувствований человека, представляющего новый уровень исторического развития. Больше того, его поэзия не передает и некоторых настроений, порожденных эпохой ломки общественных отношений. Он, например, был далек от сложного и драматического строя чувств деревенского человека, вовлеченного в стихию социальных преобразований, что, как известно, с колоссальной силой выразило творчество Сергея Есенина.

Но это только еще раз доказывает ту истину, что советская поэзия создавалась разными мастерами, среди которых Маяковский, однако, по праву первооткрывателя и первопроходца занимает главнейшее место.

Хотя лирика поэта революции и не смогла вместить в себя всю полноту чувств и настроений нового человека, принципиально важным является то, что одним из первых в советской поэзии Маяковский провозгласил возможность расцвета цельной человеческой личности на основе борьбы за социалистическое переустройство мира.

Он увидел реальность решения проблемы личного и общественного и в своем творчестве отразил это как одно из величайших и духовных завоеваний нового строя. Для своего времени, своей эпохи творчество Маяковского представляло самый высокий уровень общественно-художественного сознания.

Трудно переоценить ту громадную роль, которую сыграл Маяковский в развитии революционного искусства, в утверждении в советской поэзии принципов социалистического реализма. Для многих художников слова, принявших революцию, эстетическое воспроизведение новой социальной действительности представляло труднейшую задачу: новаторские формы художественного творчества, хотя в какой-то мере сама жизнь диктовала нужные ритмы и интонации, не могли возникнуть автоматически. Не одному из них творчество Маяковского, сумевшего найти формы и образы, с максимальной полнотой выражающие суть революционных преобразований, оказало неоценимую помощь. В сложной обстановке 20-х годов, когда наряду с направлением, определяющим все развитие революционного искусства, немалую активность проявляли разного рода эстетические течения, опыт талантливого поэта помог им лучше понять смысл собственных усилий, связанных с попытками воссоздания новой жизни и новых общественных отношений.

История советской литературы свидетельствует о том, что наследие Маяковского, наряду с другими художественными традициями, оплодотворяло творческую мысль разных национальных поэтов не только в период становления в нашем искусстве нового творческого метода. Он играл главенствующую роль и на других этапах его развития. Если брать советскую поэзию в целом, то, бесспорно, традиции Маяковского в большей степени, чем творчество какого-либо другого поэта, оказывали на нее влияние, хотя смысл и формы этого воздействия в каждом конкретном случае были разными. Соприкосновение поэтов с художественным миром Маяковского, стремление понять через опыт этого выдающегося представителя социалистического реализма главнейшие запросы и задачи своего времени не могли пройти бесследно для их мировоззрения и стиля. Как на пример можно указать на творчество Заболоцкого.

Лирика Н. А. Заболоцкого, своеобразие которой определилось в 30-е годы, весьма далека по своей сути от традиций политической поэзии Маяковского. Она полна напряженных раздумий о смысле человеческой жизни, которая для поэта не только одно из звеньев в вечном круговороте природы, но и могучая творче-

ская сила, проходящая через миры и тысячелетия.

Когда на склоне лет иссякнет жизнь моя
И, погасив свечу, опять отправлюсь я
В необозримый мир туманных превращений,
Когда мильоны новых поколений
Наполнят этот мир сверканием чудес
И довершат строение природы,—
Пускай мой бедный прах покроют эти воды,
Пусть приютит меня зеленый этот лес.

. . . .

О, я недаром в этом мире жил!
И сладко мне стремиться из потемок,
Чтоб, взяв меня в ладонь, ты, дальний мой потомок,
Доделал то, что я не довершил [1].

В этих словах предельно четко выражен один из основных мотивов лирики Н. А. Заболоцкого, в которой многое не только не совпадает с опытом Маяковского, но даже полемично по отношению к нему (стихотворения «Осень», «Начало зимы», «Все, что было в душе», «Вчера, о смерти размышляя...», «Лесное озеро», «Утро», «Дождь» и др.).

Но примечательно, что, когда Н. А. Заболоцкий, захваченный атмосферой массового трудового энтузиазма 30-х годов, попытался выйти за пределы излюбленных тем и настроений, он не мог не «соприкоснуться» с опытом поэта революции. В его стихах, посвященных покорению Севера, подвигу Седова, челюскинцев, нетрудно заметить черты сходства с произведениями Маяковского, прославляющими героический труд миллионов.

Вставай, Седов, отважный сын земли!
Твой старый компас мы сменили новым,
Но твой поход на Севере суровом
Забыть в своих походах не могли.
И жить бы нам на свете без предела,
Взгрызаясь в льды, меняя русла рек,—
Отчизна воспитала нас и в тело
Живую душу вдунула навек [2].

Здесь нужно говорить не просто о совпадении тем и мотивов произведений двух поэтов, а о сознательной ориентации Н. А. Заболоцкого — в связи с ощущаемой им потребностью постичь природу подвига, массового трудового героизма — на художественный опыт Маяковского. Примечательна в этом отношении концов-

---

[1] *Н. А. Заболоцкий.* Стихотворения и поэмы. М.— Л., «Советский писатель», 1965, стр. 109.
[2] Там же, стр. 80.

ка уже цитировавшегося стихотворения «Седов»:

И мы пойдем в урочища любые,
И, если смерть застигнет у снегов,
Лишь одного просил бы у судьбы я:
Так умереть, как умирал Седов.

Тут важно не просто отметить текстуальную близость этих строк с заключительной строфой стихотворения «Товарищу Нетте — пароходу и человеку». Самое главное заключается в том, что оба поэта выступают в данном случае с одних позиций, провозглашая героическое деяние нормой человеческого существования. О том, что соприкосновение с опытом Маяковского было не просто кратковременным эпизодом творческого развития Н. А. Заболоцкого, а сказалось положительно на его мироощущении, свидетельствуют стихи поэта 40-х годов, такие, в частности, как «Храмгэс», «Урал», «Башня Греми», «Ходоки», «Болеро».

Многим национальным поэтам, пришедшим в литературу в середине 20-х и начале 30-х годов,— Гафуру Гуляму, Семену Чиковани, Самеду Вургуну, Мирзо Турсун-заде, Миколе Бажану — новаторский опыт Маяковского помог преодолеть консервативные моменты в восприятии действительности, узкие формы канонической поэтики и восточной экзотики. Маяковский открыл им дорогу к гражданственности, широкому выявлению лирического «я». В конечном счете традиции Маяковского способствовали развитию национального социалистического искусства, освобождая его от консервативных элементов.

Создаваемая на десятках языков народов СССР советская поэзия на нынешнем этапе ее развития при единстве идейных и нравственных целей демонстрирует чрезвычайное разнообразие национальных художественных форм и индивидуальных стилей. Воодушевленные масштабностью задач и успехами коммунистического строительства в поэтическом цехе рука об руку трудятся русский поэт Василий Федоров и литовец Эдуард Межелайтис, балкарец Кайсын Кулиев и аварский поэт Расул Гамзатов, калмык Давид Кугультинов и таджик Мирзо Турсун-заде, башкирский поэт Мустай Карим и белорус Петрусь Бровка, давшие замечательные образцы лирического искусства.

Значителен вклад в развитие советской многонациональной поэзии поэтов военного поколения — А. Межирова, М. Луконина, М. Дудина, С. Орлова, Е. Винокурова, достигших ныне творческой зрелости. В последние годы заслуженное признание читателей и критики получили многие произведения Ю. Марцинкявичуса, Е. Евтушенко, Р. Рождественского, О. Сулейменова, И. Драча, В. Цыбина, Е. Исаева, Н. Рубцова. Выдвинулось немало новых поэтических имен.

Поэзия наших дней стремится создать всестороннюю картину мира, показать гуманистические начала жизни социалистического

общества, его движение вперед, раскрыть сложность внутреннего мира современного человека. Для нее характерно пристальное внимание к нравственным проблемам человеческого бытия; она исследует человека во всей многомерности общественной и духовной жизни. Сфера действий и чувствований лирического героя значительно расширилась. Облик лирического героя раскрывается и через участие его в политике, и в фактах его личной жизни, в отношении к истории своей страны, в связи с окружающей природой.

В этой многомерности чувствований героя современной поэзии нетрудно обнаружить черты несовпадения с опытом Маяковского. Маяковскому, сделавшему основным объектом лирики то, что прямо и непосредственно связано с политикой, не свойственно, в частности обращение к пейзажу, к природе. В последующей советской поэзии эти мотивы были восстановлены в своих правах — в творчестве Н. Заболоцкого, А. Прокофьева, А. Твардовского, К. Кулиева и др. В них, разумеется, нет ничего общего с пантеистическим миросозерцанием. Для современных поэтов природа — не столько универсальное вместилище вечного воспроизведения жизни, сколько область приложения и применения человеческих сил, где с достаточной наглядностью проявляется нравственная сущность человеческих дел и поступков.

Существенные изменения претерпевает сегодня понятие гражданственности поэзии, которая решительно освобождается от декларативно-риторического решения важных политических тем. Стихи не убеждают читателя, если в них есть только публицистическая страсть, не подкрепленная мыслью поэта, стремящегося разобраться в сложных перипетиях нашего времени. Гражданский пафос достигает цели только тогда, когда он основывается на художественном анализе действительности, который соответствует выросшему сознанию людей второй половины XX в. Чему бы ни были посвящены те или иные стихи, внутренний пафос подавляющего большинства из них заключается в утверждении идеи ответственности человека за состояние современного мира, за его социальное и нравственное здоровье, за его настоящее и будущее. Эта новая мера ответственности и гуманизма необыкновенно расширила диапазон лирического «я».

Масштабное, партийное осмысление эпохи вызвало к жизни такие крупные произведения, как «За далью — даль» А. Твардовского, «Человек» Э. Межелайтиса, «Неумолкающая колокольня» П. Севака, «Голос Азии» Мирзо Турсун-заде, «Полет сквозь бурю» М. Бажана, «Кровь и пепел» Ю. Марцинкявичюса, «Суд памяти» Е. Исаева. Эти произведения, как и многие другие, создают *в совокупности* впечатляющую картину современного мира, раскрывают типический образ советского человека середины XX в.

Мир современной поэзии многообразен и по своей ориентации на предшествующие художественные традиции.

Наследование классики не означает, что предшествующий опыт закрепляется в сознании новых поколений, как затвердевший железобетон: угол зрения на художественные традиции не является исторически неизменным. Он зависит от потребностей каждой эпохи и в значительной степени обусловлен новыми обстоятельствами. Вот почему явления искусства, литературы, казалось бы досконально изученные, получившие окончательную оценку, при определенном повороте исторических событий, в свете новых общественных задач и потребностей опять становятся предметом напряженных раздумий. Начинается их переосмысление, поиски того, что наиболее созвучно в них требованиям нового времени. И переосмысление это происходит на новом уровне общественного сознания. Рост общественного сознания дает возможность более глубокого постижения сути художественных явлений прошлого. Весьма показательно в этом плане отношение к наследию С. Есенина.

Одно время казалось, что есенинская поэзия, раскрывающая переживания человека при переходе от старого к новому, несовместима с передовым сознанием. Последующий исторический опыт, как и рост самого общественного сознания, позволил с очевидностью увидеть, что поэзия Есенина отразила не только сложность и драматизм, но прежде всего неизбежность, закономерность победы новых форм национального существования. Стало ясно, что Есенин не только принадлежит переходной эпохе, но является, как и Маяковский, неотъемлемой частью революционной эпохи, социалистического искусства.

Движение истории, таким образом, постоянно побуждает к новому прочтению классики. Но при этом предшествующий художественный опыт выступает не просто как пассивный объект наблюдений и размышлений. По-новому увиденный и понятый в свете новых исторических обстоятельств, он в свою очередь способствует более глубокому пониманию этих новых условий, новой эпохи.

Из крупнейших поэтов прошлого, чей опыт оплодотворяет сегодня нашу поэтическую мысль, в первую очередь должны быть названы Есенин, Блок, Пастернак, а из классиков XIX в.— Некрасов и Пушкин, роль которого в современной духовной жизни непрерывно возрастает. Вот почему в творчестве того или иного поэта зачастую нетрудно обнаружить отголоски разных поэтических систем, следы разных художественных явлений прошлого. Особое значение в системе этих традиций занимает Маяковский.

Продолжение традиций Маяковского в современных условиях отнюдь не заключается в простом повторении его опыта и тем более — в копировании интонационно-художественного строя его произведений.

Было бы неправильным, конечно, не учитывать того обстоятельства, что среди традиций, воздействующих на современную

поэзию, опыт Маяковского не занимает того места, какое он занимал на предшествующих этапах развития поэтического искусства. Некоторые поэты говорят о том, что они приходят к постижению всей противоречивости современного мира и всей сложности человеческого бытия вне воздействия великого поэта революции.

Это «отстранение» от Маяковского носит чисто внешний характер, оно — явление главным образом стилевое, а не идейно-эстетическое.

Возможно, субъективная потребность того или иного поэта в усвоении опыта Маяковского и уменьшилась, но это не означает, что степень объективного воздействия его традиций на развитие советской поэзии ослабла. Если тот или иной поэт идет к поэтическому воплощению главнейших проблем своего времени, минуя, как ему представляется, художественные завоевания Маяковского, это не означает, что он полностью независим от традиций великого поэта революции. Наследие Маяковского стало неотъемлемой частью идейно-художественной атмосферы нашего времени, которая оплодотворяет практику художественного творчества.

Уже говорилось, что характер изображения современной действительности и человеческой личности усложнился. Главной задачей поэзии стало воплощение полноты переживаний личности, ее единства с обществом и природой. Поэзия показывает обогащение духовного мира человека в соответствии с возросшими потребностями и более широкими возможностями раскрытия личности в эпоху развитого социализма.

Хотя картина мира выглядит в произведениях современных авторов более многогранной, чем в стихах Маяковского, а человек показан в несравненно большей полноте чувствований, между опытом современной поэзии и традициями великого поэта революции нет противоречия. Связь поэтического слова с решением коренных задач своего времени, стремление передать наихарактернейшие настроения и чувства времени выводят нашу поэзию на линию традиций, завещенных Маяковским. Преемственность по отношению к его наследию заключается в поэтическом воспроизведении всей многомерности жизни развитого социалистического общества в его наиболее существенных типических проявлениях. По этому пути и идет сегодня вся наша поэзия, разумеется, если говорить о лучших ее достижениях. Продолжать традиции Маяковского — это значит смотреть на нашу действительность с идейной и нравственной высоты современного миропонимания, соответствующего уровню новых задач коммунистического строительства. Эстафету Маяковского в первую очередь несут не те поэты, которые просто перенимают отдельные черты его поэтики, а те, которым удается донести до читателя большую правду нашего времени. С этой точки зрения, А. Твардовский, скажем, оказывается несравненно ближе к Маяков-

скому, чем многие другие поэты, стилистически напоминающие его.

При этом, конечно, нужно иметь в виду, что даже те поэты, в произведениях которых выражается преемственность с традициями Маяковского, могут в то же время некоторыми сторонами своего творчества полемизировать с теми или иными гранями художественного опыта великого поэта революции.

Там, где поэзия отказывается от масштабных идейно-эстетических критериев, она отходит от традиций Маяковского. Как только ослабляется связь поэзии с жизнью, как только она обходит острейшие вопросы времени, отрывается от больших интересов и устремлений человека, так сразу же происходит разрыв с традициями Маяковского.

Подобно сейсмографу, поэзия чутко улавливает разные тенденции и настроения современной жизни. И, конечно же, далеко не все, что она вбирает в себя, соответствует уровню передового общественного сознания. В полной мере это относится и к поэтическому творчеству последних 10—15 лет.

Зачастую поэзия, демонстрируя точность в описании самых разнообразных чувств, оказывается не в состоянии раскрыть их как характернейшие моменты духовного бытия. Нередко внимание поэтов привлекает мелкое, малоинтересное в человеческой жизни.

Некоторые поэты склонны преувеличивать негативные последствия научно-технической революции, воспринимая ее внесоциально. Особенно это ощущается в поэзии А. Вознесенского, лирический герой которого страдает от диссонансов современного мира. Во многих его стихах можно увидеть, как сказал один из критиков, «хитрость мастера, искусственно создающего эмоциональные полюса, на одном из которых живет его душа, на другом прославлено их разрушение». А это неизбежно переводит поэзию из сферы изображения реальных общественных потребностей в сферу рискованной фантастической игры ума, «где истину и ложь легко поменять местами».

С другой стороны, сложные и противоречивые процессы, сопутствующие внедрению во все сферы жизненной деятельности достижений научно-технической революции, рождают и полюсы отталкивания. Эта тенденция «отталкивания» дает о себе знать в произведениях, поэтизирующих «естественность» бытия, патриархальность деревенской жизни.

Углубленное внимание к внутреннему миру человека оборачивается в некоторых произведениях и своей теневой стороной — прослеживание переживаний личности приобретает замкнутый, самодовлеющий характер, не имеющий выхода во вне, в окружающий социальный мир. Все это, безусловно, противоречит традиции боевой, глубоко гражданственной поэзии Маяковского.

Несмотря на наличие подобных недостатков, свидетельствую-

щих об известной противоречивости развития современной поэзии, основное ее внимание сконцентрировано на изображении кардинальных проблем нашей жизни. Развивая традиции Маяковского, современная поэзия стремится во всей полноте раскрыть гуманистическую природу социалистического общества, показать богатство и многогранность духовного мира социалистической личности. Чрезвычайное многообразие форм художественного творчества, соединяющего в некоем единстве живые традиции многонациональной классики и новаторские искания, дает основание считать современный этап развития советской поэзии предтечей нового подъема поэтического искусства.

В. А. Ковалев

РАЗМЫШЛЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ О ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ И КРИТИКЕ

(Леонид Леонов)

Всем движением современной литературы выдвинут на первый план вопрос о критике. В Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972) подчеркивается ее активная роль как в художественном творчестве, так и в формировании общественного мнения по проблемам литературы. Живо обсуждаются методы литературно-критического анализа, конкретные достоинства и недостатки в деятельности критиков.

В этот разговор включаются и писатели, те, кто предоставляет критикам «материал» для суждений. В их высказываниях, проникнутых глубоким пониманием специфики искусства, особенностей творческого процесса, находим новые аспекты в определении и уточнении задач критики, новые соображения о критериях оценки деятельности литературного критика.

Читателям хорошо известна книга литературно-критических статей Леонида Леонова «Литература и время», вышедшая уже двумя изданиями. Здесь мне хотелось привести высказывания писателя по вопросам литературной критики, еще не известные читателю, и коротко прокомментировать их.

В письме к автору настоящих строк Леонов так сформулировал свое отношение к тем, кто пишет о нем и вообще о писателях.

«Мне всегда казалось, что у настоящего писателя его книги есть его духовная биография, и не хулить ее надо либо в рамки своей схемы вгонять, а вот так и рассматривать ее всю как историю заболевания некоей мечтой или идеей. Дело критика, поскольку ему видней со стороны, помочь нашему брату увидеть себя во весь возможный рост, найти свой голос, структуру творческого кристалла. Иногда нам труднее это дается — изнутри, из этой душной тьмы, откуда мы рвемся с нашими живыми куклами, двойниками, фантомами на голубой свет господний.

Мы и должны быть разные, нарушающие все ожидания и эталоны, несхожие — как рисунок на ладони.

Разумеется — в случае, если у него, литератора, есть своя, эта биография, задание неба, которое он и выполняет горбом и кровью души, своя окрестность, наконец, в которой есть где и интересно (независимо от данной темы, книги и сюжета) побродить современнику (читающему)».

В этом фрагменте из письма (сентябрь 1969 г.) обращают на себя внимание несколько моментов. Прежде всего понятие духовной биографии писателя. С точки зрения Леонова, произведения писателя интересны не только отражением объективной реально-

сти, событий, характеров, но и эстетическим воплощением духовного развития их создателя. Творческий субъект признается важнейшим структурным элементом художественного произведения.

Важнейшей координатой духовной биографии художника является, по словам Леонова, «история заболевания некоей мечтой и идеей». Со словом «заболевание» встречаемся и в леоновском определении генезиса образов: «У меня это начинается обычно со смутного, но упорного заболевания словесным образом, портретом, с неопределенного предчувствия, что его возможно найти» [1]. Постепенно кристаллизуется мечта, формируется идея. «Мечта» и «идея» захватывают всю натуру художника, становятся ядром его духовной сущности.

Не всякий писатель обладает собственной духовной биографией. В таком случае, видимо, критик имеет право более «вольно» определять свой системный подход к творчеству писателя.

Обращает на себя внимание своеобразный леоновский термин «окрестность» — многозначный по смыслу. Имеется в виду и способность писателя побудить читателя ассоциативно мыслить о явлениях, непосредственно в произведении не отраженных, и широта кругозора, масштабность идей художника. Думается, что к вопросу об «окрестностях» имеет прямое отношение следующее высказывание Леонова: «...я рассматриваю страницу, написанную мной, не только как кусок информации, которую я должен сообщить, но и как лестницу, по которой можно спуститься в самые глубины, в преисподнюю событий, внутрь самого предмета, который анализирую» [2]. «Окрестности» — это внутренняя емкость текста, его суггестивность, его художественный подтекст.

Дело критика — всегда иметь в виду эти специфические качества, считаться с ними, строить свой анализ творчества писателя в соответствии с ними.

Особенный акцент делает Леонов на творческой индивидуальности писателя. Он зовет критиков понять «структуру творческого кристалла», ту призму, сквозь которую писатель смотрит на мир, ту особую систему, которая формирует и кристаллизует художнические впечатления. В словах — «Несхожие — как рисунок на ладони», «разные, нарушающие все ожидания и эталоны» — выражено убеждение Леонова в том, что индивидуальное своеобразие писателя является условием, предпосылкой его творческого существования.

Отвечая на вопрос о том, какую роль могут сыграть литературоведы в познании особенностей творчества писателя, в частности творческого процесса, Леонов сказал:

«Конечно, их работа имеет большое значение, если она не тратится на пересказывание произведения,— ведь читатели и без

---

[1] Gespräch mit Leonid Leonow.— «Sinn und Form». B., 1972, 4. Heft, S. 762. Перевод зарубежных интервью Л. Леонова мой.— *В. К.*

[2] Открытията и отговорността на писателя. Беседа с Леонид Леонов.— «Литературен фронт», София, 1970, 22 октомври.

этого рано или поздно поймут смысл книги. Литературоведы могут написать о сквозных темах моих книг. Возьмем «Бурыгу», один из моих первых рассказов. Там уже заложено все то, что в дальнейшем развернуто в моих книгах: лес, цирк, любовь к родине, всепоглощающая страсть, сказочные и таинственные силы леса. Поэт навсегда заболевает своей большой темой, и он все вновь и вновь возвращается к ней» [3]. Так снова возникает поэтический образ «заболевания» художника.

Здесь подчеркнуты органичность творческого пути писателя, преемственность, внутренняя связь между его произведениями. Писатель не просто переходит от темы к теме, не только следует за логикой событий, за реальным движением истории, но и сохраняет логику своего собственного развития, рисует непрерывное движение собственного художественного мира образов, тем, мотивов. Для писателя разные его книги объединяются в одну большую книгу, которая пишется всю жизнь. Это множащиеся страницы одного произведения; они непрерывно шлифуются, уточняются, обогащаются, а в необходимых случаях по принципам диалектического скачка радикально меняются и трансформируются.

Рассказывая о романе, над которым он работает последние годы, Леонов между прочим сообщает, что в новой книге появится «маленькая девочка Катя, о которой мечтал Увадьев в «Соти». Катя за это время выросла и многое поняла» [4]. Явившийся писателю в давние годы образ «вырос» и теперь появится перед читателем в новом качестве.

Давно запрограммированное реализуется порою через много лет. И с этим не может не считаться исследователь творческого пути писателя. И снова нужно напомнить о том, что большой писатель имеет свою духовную биографию, которая включается в образы и темы создаваемых им произведений. Она интересна сама по себе, входит как исторически реальное и значительное явление в общую летопись эпохи, в историю духовной жизни народа.

Леонова волнует вопрос о том, что именно в художественном произведении делает его значительным явлением в духовной жизни общества и притягательным для поколений читателей разных эпох и что, следовательно, является самым важным в деятельности писателя.

Уже не раз Леонов, говоря о писателе, употреблял выражения «следователь» и «переводчик». К этим определениям он возвращается и в последние годы, по-новому и более полно аргументируя свои соображения. Он говорит: «Я рассматриваю себя в качестве переводчика, посредника между жизнью и читателем. Я беру явления, которые каждый день проходят перед читателем и им не вполне замечаются и усваиваются, и создаю формулу явления, которая могла бы помочь ему в их осмыслении» [5].

---

[3] «Sinn und Form», 1972, 4. Heft, S. 768.
[4] Ibid., S. 769.
[5] Ibid., S. 770.

И далее: «Писатель является следователем по особо важным, по самым важным делам человечества. Это объясняет как программу, так и наше действие. Те из нас, у кого есть это призвание, выполняют эту роль. С другой стороны, это означает, что писатель — это своеобразный переводчик,— переводчик больших идей с трудно разбираемого, порою малопонятного языка истории на повседневный язык современника. На писателе лежит обязанность познакомить людей как с тем, что имеется сейчас вокруг нас, так и с тем, что может случиться в будущем, с событиями, которые могут произойти, к счастью или несчастью,— на скрещении современных координат» [6]. «Нужно пытаться предвидеть будущее и, исходя из будущего, решать некоторые наши нынешние проблемы» [7]. Поскольку, говорит Леонов, «мы живем в один из самых критических периодов истории», от решений, которые примут люди в этот период, «зависят будущие судьбы мира» [8]. Диалектическая связь настоящего и будущего определяет функцию и роль писателя в современном мире. Писатели призваны помочь читателю разобраться в сложном переплете событий, в познании общей картины действительности, ее закономерностей. Леонов сообщает о намерении дать в новом романе «свою модель мира» [9].

И, наконец, о человековедческих задачах литературы. С точки зрения Леонова, литература в будущем («...в течение полустолетия или несколько больше») углубится в рассмотрение внутренней жизни, внутреннего мира человека. «Моделирование внутреннего человека» пойдет через раскрытие философских воззрений современника, исследование внутреннего мира «как целого» [10]. Акцент на художественном психологизме и философичности весьма характерен для Леонова, но в данном случае писатель говорит не только о своих личных творческих пристрастиях, но и об объективно проявляющейся закономерности современной литературной эпохи. При этом Леонов как всегда чужд объективизму. Его позиция ясно и определенно выражена в следующем афористически звучащем тезисе: «Искусство, которое не дает человеку моральной ориентации, не является хорошим искусством, а может быть, даже вообще не является искусством» [11].

Так очерчиваются некоторые существенные стороны леоновской эстетической концепции, которые нельзя не признать важными элементами эстетики социалистического реализма вообще. Они предостерегают литературную критику против упрощенных, неточных представлений о творческом процессе и специфике искусства. Они входят в исследовательский арсенал современной критики и литературоведения.

---

[6] «Литературен фронт», 1970, 22 октомври.
[7] «Sinn und Form», 1972, 4. Heft, S. 770.
[8] Ibidem.
[9] Ibid., S. 769.
[10] «Литературен фронт», 1970, 22 октомври.
[11] Rozmowa z Leonowem.— «Kierunki», Warszawa, 1972, N 27, str. 8.

А. А. Петросян

НОВЫЙ РАЗДЕЛ НАУКИ О ЛИТЕРАТУРЕ

(Изучение опыта развития многонациональной советской литературы)

Новое явление в истории культуры — процесс развития многонациональной советской литературы — потребовало от науки нового слова. Каковы основные закономерности развития советской литературы как литературы многонациональной? Не сразу был найден ответ на этот вопрос.

Многие исследователи данной проблемы, справедливо отметив черты сближения советских литератур, квалифицировали этот процесс как слияние национальных литератур народов Советского Союза в единый интернациональный организм. Однако живой литературный процесс в Советском Союзе показал, что в условиях социализма происходит не слияние национальных литератур, а их взаимообогащение, не стирание национальной самобытности культуры народов Советского Союза, а расцвет национальных красок как отражение свободного, ничем не скованного душеизлияния народов, объединенных под знаменем социалистической общности.

Советская литература состоит из национальных литератур более шестидесяти народов, прошедших различные исторические пути и слившихся в единую семью с различным богажом художественного наследства и литературных традиций. Изучение процесса развития многонациональной советской литературы, разумеется, немыслимо без учета национального своеобразия, исторической и эстетической природы каждой литературы. Однако и здесь есть опасность определенного перекоса. Иные исследователи шли в противоположную сторону, рассматривая национальную природу литературы с метафизических позиций — в отрыве от истории народа и без учета закономерностей формирования единого советского общества, они вольно или невольно скатывались на позиции абсолютизации национальных черт в литературе.

Решение этих проблем потребовало от литературной науки новых методов и прежде всего коллективности. Решение проблем развития многонациональной советской литературы подсказало необходимость объединения творческих усилий ученых всех национальных республик Советского Союза. Систематический созыв многонационального форума советских литературоведов стал важнейшей чертой стиля работы Отделения литературы и языка Академии наук СССР и его литературных институтов. В составе многочисленных научных советов и постоянных комиссий при ОЛЯ АН СССР работают представители ученых национальных респуб-

ликанских академий. Происходят многочисленные всесоюзные встречи литературоведов и фольклористов для обсуждения кардинальных вопросов национального и интернационального развития литературы и культуры народов Советского Союза.

Всесоюзное празднование юбилейных дат выдающихся представителей литературы всех наций нашей страны сопровождается научными сессиями в столице и в республиках с участием всего многонационального форума. Эти события советской литературной жизни вливают новые силы в процесс взаимообогащения советских литератур, оставляя заметный след в виде изданий произведений корифеев национальных литератур, многочисленных исследований о вкладе классического наследия того или иного народа в развитие социалистической культуры.

Важной вехой в развитии науки о многонациональном литературном процессе явилась совместная работа головных литературных институтов Академии наук СССР с республиканскими академиями союзных республик над созданием серии очерков истории литературы народов СССР, а также шеститомной истории многонациональной советской литературы. В ходе этой работы происходили горячие творческие дискуссии, столкновения мнений, решались вопросы, требующие обсуждения за круглым столом всесоюзных встреч.

Следует отметить успешное преодоление упрощенческих, псевдонаучных толкований исторического характера процесса развития многонациональной советской литературы как механического соединения национальных литератур народов СССР.

Советская эпоха застала литературы нашей страны на разных стадиях развития: одни только складывались, другие имели многовековую историю; одни были связаны своими эстетическими и стилевыми традициями с Востоком, другие — с Западом. Но все они вошли в единое идейно-эстетическое русло, сохраняя при этом оригинальность своих красок и мелодий; перед ними встали общие и одинаково важные для всех, неотложные задачи.

Социалистическая действительность громадной страны, растущая творческая активность многомиллионных масс, формирование нового человека, члена многонационального социалистического общества,— все это коренным образом изменило отношения искусства и общества. Художественная литература активно включилась в строительство новой жизни: она учит, поощряет, судит, отвергает, предсказывает, воодушевляет... Перед всеми литературами многонациональной страны теперь одинаково остро стоят задачи освоения и утверждения нового метода художественного изображения жизни в ее революционном развитии.

Эти задачи решаются в разных литературах на разном уровне, путем преодоления разных трудностей. В одной литературе наиболее остро стояли проблемы освоения наследия в процессе складывания новой национальной литературы, в другой — сложными путями шло создание жанрового и стилевого многообразия и пре-

одоление механического перенесения традиций устного художественного творчества в письменную литературу и т. д.

Отметив нарастающий процесс взаимообогащения как общую тенденцию развития национальных литератур народов СССР в условиях социализма, мы должны были остерегаться огульного и нивелирующего подхода к исследуемому материалу, рассматривая острые и спорные вопросы каждой литературы в тесной связи с историческим своеобразием общественного развития народа, которому принадлежит данная литература.

Острые дискуссии возникали, например, вокруг проблемы так называемого ускоренного развития литературы в прошлом отставших в своем культурном развитии народов. Немало споров было также при изучении характера взаимодействия и взаимосвязей национальных литератур в условиях социализма.

Ряд советских исследователей квалифицировали ускоренное развитие национальных литератур в прошлом бесписьменных народов Советского Союза как некий «скачок» из низшей ступени на высшую, минуя обычные стадии развития, как «выпадение» ряда звеньев этого процесса. Однако теория «скачка» и «выпадения» не могла объяснить такие феномены, как рождение романов Ауэзова или Намсараева, как появление повестей Айтматова в молодой литературе казахов, бурятов или киргизов. Как правильно подметил проф. Б. Г. Реизов, «закономерность в данном случае усматривается не в связи литературы с жизнью, а в уподоблении каждой данной литературы какой-то другой, на нее нисколько не похожей» [1].

Живой процесс литературной жизни Советского Союза показал, что ускоренное развитие литературы обусловливается отнюдь не только взаимовлиянием различных литератур. Соотношения и сопоставления могут быть весьма полезны и даже незаменимы, когда мы хотим осветить те или иные особенности своеобразия развития той или иной литературы. Но общая характеристика литературы и темпов ее развития может быть достоверна лишь в том случае, когда литература соотносится с историей самого народа, с процессом развития его духовной жизни. При этом мы, разумеется, не забываем о том, что литература, порожденная живой исторической действительностью, идет в то же время своим путем, развивается по специфическим внутренним законам художественного творчества.

Таким образом, ускоренное развитие национальных литератур в Советском Союзе связано прежде всего с историческими особенностями ускоренного развития общественной жизни самих народов.

Фантастический скачок в материальном и духовном развитии, характерный для всех бывших национальных окраин России, был совершен в особых — небывалых в истории — условиях. Союз Со-

---

[1] «Русская литература», 1965, № 1, стр. 16.

ветских Социалистических Республик, объединив все материальные и технические ресурсы огромной страны, распределял их по единому государственному плану. Такой план именно и был рассчитан на то, чтобы преодолеть вековой застой национальных окраин России. Многочисленные нации и народности нашей страны равноправно получали из всесоюзной казны средства, обеспечивающие осуществление грандиозного экономического и культурного строительства. Русские инженеры, экономисты, организаторы промышленности, архитекторы, строители, агрономы, педагоги, журналисты приезжали в эти глухие края, чтобы помочь братьям бурятам, казахам, туркменам — всем нациям и национальностям на Советской земле — строить новую жизнь. В бывшей скотоводческой Бурятии, так же как и в Киргизии, Якутии, Туркмении, формировался национальный рабочий класс, выросла национальная интеллигенция — изменился облик самого народа.

Именно в этих условиях родилась национальная письменная литература Бурятии, Туркмении, Киргизии, Казахстана, Якутии и т. д. И здесь так же, как и в области промышленности и строительства, пришла на помощь русская интеллигенция. Русские писатели и литераторы выезжали в республики не только в качестве журналистов, организаторов издания газет и журналов или воспитателей литературной молодежи, но и с собственными творческими интересами и планами, движимые внутренними потребностями самой русской литературы. Братское внимание к жизни других народов, по крайней мере со времен Пушкина, глубоко характерно для русской литературы с ее гуманизмом и демократизмом, с ее «всемирной отзывчивостью» (Достоевский). Выдающиеся русские художники посвящали множество вдохновенных страниц исторической судьбе народов России. Пушкин, Лермонтов, Белинский, Гоголь, Толстой, Чернышевский, Короленко, Аксаков, Салтыков-Щедрин, Куприн, Станюкович, Чехов, Мамин-Сибиряк и другие мастера русского искусства развивали идеи братского равенства наций и национальностей.

Советская литература явилась достойной наследницей этих замечательных традиций русской классической литературы. Современным русским писателям посчастливилось быть непосредственными участниками практического осуществления великих идеалов братства народов. Но если заводы и электростанции, созданные с помощью русской интеллигенции в Бурятии или в Туркмении, оставались на землях этих республик как собственность их народов, то произведения русских писателей, созданные на темы жизни народа бурятского или узбекского, остались «собственностью» русской литературы как ее органическая часть, обогатили ее новыми красками, новыми героями. Одновременно они явились практической школой для молодых кадров литератур республики — школой реалистического изображения современной национальной действительности и, несомненно, стимулировали рожде-

ние нового реалистического искусства на землях братских народов, которое все же должно было произойти по-своему и в свое время.

Новая литература,— реалистическое искусство Бурятии, Туркмении, Киргизии, Алтая и всех других в прошлом бесписьменных народов,— рождалась не в один день. Это был длительный, сложный процесс. Современная индустрия — заводы, фабрики, железные дороги, электростанции — появлялась на киргизской, калмыцкой или бурятской земле уже в 30-е годы, а жанр романа — только в 50-е годы. Но это не было отставанием. Зарождение реалистического искусства на языке народа, в художественном творчестве которого преобладала символика, фантастика, гиперболизация, характерные для устной эпической поэзии, шло сложными путями.

Любая литература, обогащаясь опытом и достижениями другой литературы, идет по собственному пути, в соответствии с особенностями исторического и духовного опыта своего народа. Это обстоятельство не могло не повлиять на характер и содержание взаимодействия, взаимосвязи и взаимообогащения литератур народов Советского Союза. Известно, например, что первые романы в новых письменных литературах по своим художественным особенностям, по своей поэтике имеют определенные стилевые параллели с народным эпосом. И это не случайно. Повествовательное искусство у многих народов нашей страны было представлено главным образом устными эпическими сказаниями. В отличие от европейских литератур, знакомых с народным эпосом лишь в его книжных вариантах, современная литература народов нашей страны застала народный эпос в живом бытовании. Казахские эпические сказания «Кобланды батыр», «Ер-Таргын», «Камбар», «Утеген», «Козы-Корпеш», «Кыз-Жибек», «Айман-Шолпан» были еще на устах народа, когда появился роман Мухтара Ауэзова «Путь Абая».

Ауэзов неоднократно говорил, что писать в жанре романа он учился у русской и французской литератур. Одновременно писатель долго и глубоко изучал устное творчество своего народа и был автором блестящих научных исследований поэтики казахского эпоса. «Путь Абая» не похож ни на русский, ни на французский роман, он самобытен. Роману принадлежит свое, особое место в сокровищнице мирового повествовательного искусства. Он не укладывается в традиционных канонах жанра, не повторяя в то же время поэтики казахского народного эпоса. Появление эпопеи «Путь Абая» было бы невозможно ни без опыта русского реалистического романа, ни без глубокого проникновения в стихию эпоса казахского народа. Однако здесь имеет место отнюдь не механическое соединение этих начал, но новое качество, новое художественное слово, положившее начало оригинальной письменной реалистической литературе, глубоко проникающей в сущность исторических процессов. Ауэзов впервые показал историю казах-

ского народа с позиций истории всего человечества. Эту задачу можно было решать лишь средствами реалистического искусства, способного проникнуть в психологию народных характеров, раскрыть духовный мир народа, его жизненную философию, его чаяния. Ауэзов соединил опыт мировой романистики с эстетикой национального эпоса, создав новый художественный сплав, в котором полифония сюжетного построения обогатила характерные черты устной народной эпопеи.

Примечательно, что этим же путем шли основоположники жанра романа в литературе других, в прошлом бесписьменных народов — Т. Сыдыкбеков в Киргизии, А. Кешоков в Кабарде, Н. Мординов в Якутии, Х. Намсараев в Бурятии и т. д.

Типологическая близость первых романов молодых письменных литератур к народному эпосу объясняется не одной силой художественных традиций у народов, ранее владевших эпическим искусством только в устной форме. Следует обратить внимание также и на их генетическое сходство. Как известно, рождение эпоса историки всегда связывают с событиями, потрясшими народное сознание. Не случайно после окончания Великой Отечественной войны появились романы-эпопеи почти во всех литературах народов СССР, в которых память народа о своем историческом пути, о своих муках и надеждах в прошлом заняла, так же как в эпосе, главное место.

Таким образом, первые романы целого ряда молодых литератур как бы продолжали путь народного эпоса. Но и в более развитых литературах историческая тема завладела жанром романа.

Другие проблемы возникали относительно жанров поэзии и драматургии. Перелистывая страницы истории становления литературы Алтая, Казахстана, Киргизии, Туркмении, Узбекистана, Якутии, нельзя не заметить одну общую черту. Это вторжение в поэзию, в лирику злободневных проблем. Певцы революционных перемен хотели выразить свое воодушевление, но не знали как. Риторичность поэзии молодых литератур можно было бы объяснить вековыми традициями устной народной поэзии, в которой преобладали символика, патетика, гиперболизация. Однако это одна сторона явления. Само время накладывало печать на ход развития литературы.

В поэзии народов, обладавших вековыми традициями многожанровой письменной литературы, наблюдались аналогичные явления. Гегемония в литературе в то время принадлежала поэзии, выражавшей подчас лишь символику революции. Все, что выходило за рамки пролетарского интернационализма, ассоциировалось с враждебными революции явлениями. Это отражало определенные исторические условия, создавшиеся после революции, когда все прогрессивное связывалось с интернациональной борьбой пролетариата за победу революции и, наоборот, все реакционное скрывалось под личиной защиты национальной независимости, противопоставленной интернационализму. Враги революции спе-

кулировали на национальных чувствах, провозглашая себя наследниками национальной культуры.

Таковы были те исторические условия, при которых в старом видели синоним отжившего, реакционного. Казалось, что путь развития новой культуры, нового искусства лежит через отрицание всего накопленного духовным развитием народов в прошлом.

Но это было величайшим заблуждением. Ленин категорически отвергал пролеткультизм как чуждую марксизму установку, как проникновение буржуазно-анархической идеологии в наши ряды под личиной архиреволюционной «теории» культуры и искусства новой эпохи. Критикуя нигилизм и упрощенчество Пролеткульта, Ленин призывал беречь и развивать все, что было ценного в развитии человеческой мысли и культуры.

Однако литературный процесс не сразу преодолел кризис детской болезни «левизны». Формировались семинары и литобъединения пролеткультовского толка, стихийно появлялись многочисленные декларации и манифесты с претензией на руководящее слово о путях нового «чисто пролетарского», «чисто интернационального» искусства.

В левачестве и в национальном нигилизме молодежи, пришедшей в литературу прямо с баррикад революции, выражалось стремление найти адекватную идеям и событиям эпохи форму художественного творчества. В поэме «Неистовые толпы» Е. Чаренц вводит в армянскую поэзию новую мелодию, настраивающую человека на торжественное восприятие идей революции.

Художественная структура произведений Чаренца противостояла классическим формам армянской эпической поэзии и прозвучала резко полемически, дерзновенно. Чаренц ввел новую, непривычную для армянской поэзии ритмику, новый рисунок стиха, новые гиперболы, выражающие экспрессию и романтику революции, высокую патетику торжества победившего народа.

Освоение реалистического метода изображения жизни более быстрыми темпами шло в области драматургии и театрального искусства. Многие обстоятельства обусловили этот процесс. Театр быстрее реагировал на духовные нужды широких масс, пробужденных революцией. Были для этого и «внутриэстетические» причины. Драматургическая форма оказалась более доступной формой национального художественного творчества, она перекликалась с традиционной природой народного устного повествования, в котором доминирует действие.

Первыми режиссерами зарождавшегося в 20-е и 30-е годы профессионального театра Средней Азии были русские мастера. В студии МХАТ и театра имени Вахтангова одаренная молодежь из Таджикистана или Узбекистана осваивала способы реалистического перевоплощения. Однако все это не означало копирования или подражания, не было «среднеазиатским вариантом» русского театра. Рождалось новое, неведомое ранее искусство на исконной национальной почве. Русская эстетическая школа не по-

давляла, а стимулировала национальные творческие силы. Существенную роль в этом процессе сыграл самый характер русского реалистического искусства — его глубокий демократизм и гуманизм.

Постановки на сценах молодых национальных театров произведений русской классической драматургии явились великой школой приобщения к реалистическому искусству не только молодых сил национального театра, но также и миллионов зрителей, веками воспитанных на эстетике фольклора, на восприятии исторической правды через гиперболу и фантастику. Одновременно формировалось новое художественное ви́дение, начинался новый этап развития художественного мышления, не повторяющий ни чужого, ни своего прошлого опыта. Самобытный национальный художественный опыт при этом не только не исчезал, но обогащался новыми красками, обнаруживал новые грани.

В этой атмосфере рождалась национальная драматургия. Молодой национальный театр спешил сказать свое слово о новой жизни и ее героях. Молодая национальная драматургия стремилась выразить и народную ненависть к вековым угнетателям трудового человека, к баям, ханам, религиозным мракобесам — к тем, кто пытался сеять рознь между народами-братьями.

Процесс зарождения национального театра сыграл заметную роль в развитии литератур народов нашей страны. Рождение реалистического театра значительно опередило по времени появление зрелой прозы Средней Азии, Северного Кавказа, Дагестана, Бурятии, Якутии, Алтая, Дальнего Востока. Именно со сцены театра национальное искусство впервые заговорило о современности.

Изучение опыта развития многонационального единства советской литературы имеет ряд аспектов: это — изучение процесса формирования национального литературного языка в условиях политической и экономической общности советских народов, интернационального единения всего советского общества; изучение развития образа нового национального героя, усвоения им единого морального кодекса, поощряющего интернационализм, гуманизм, трудолюбие, самоотверженное выполнение общественного долга, воспитывающего непримиримость к национальной вражде, к эгоизму и стяжательству; изучение роли классического наследия в формировании новых художественных жанров творчества в процессе взаимообогащения национальных литератур и т. д.

Но при рассмотрении любых аспектов живого процесса развития советской литературы исследователь неизменно сталкивается с проблемой единства национального и интернационального начал в литературах братских народов. Умение раскрыть внутреннюю диалектику интернационального единства советских литератур обусловливает глубину анализа всемирно-исторического опыта развития многонациональной советской литературы.

III

ЛИНГВИСТИКА

В. А. Аврорин

ФУНКЦИИ ЯЗЫКА

О функциях языка много говорят и пишут, но четкого и единого понимания их пока нет. Здесь делается попытка внести некоторые уточнения.

Прежде всего не следует не только смешивать, но и рассматривать в одном плане функции языка как целостной системы и функции отдельных элементов языковой структуры. Это было бы не более оправдано, чем ставить на одну доску роль человека в жизни общества и роль органов тела в жизни человека. Характер ролей в этих двух случаях принципиально различен. В первом случае речь должна идти о социальной роли, а во втором — об анатомо-физиологической.

Любой элемент языка наделен особой функцией, которая определяет его место в языковой структуре. Эта функция не выходит за рамки структуры языка и потому может быть названа лингвистической. Язык же как целое выполняет не лингвистическую функцию, поскольку его роль не замыкается в нем самом. Он входит как компонент в иную систему — в систему общественных отношений, где и занимает благодаря своим специфическим функциям особое место. Поэтому его функции не могут быть никакими иными, как только социальными, общественными.

Язык находит практическое, материальное проявление в речи. Речь — порождение индивида. Но, как указывал К. Маркс: «Индивид *есть общественное существо.* Поэтому всякое проявление его жизни — даже если оно и не выступает в непосредственной форме *коллективного*, совершаемого совместно с другими, проявления жизни,— является проявлением и утверждением *общественной жизни»* [1]. И в самом деле, индивид при нормальных условиях использует речь для общения с себе подобными. Ведь именно для этого и предназначен язык, только потому он и существует. К. Маркс и Ф. Энгельс писали, что «язык возникает лишь из потребности, из настоятельной необходимости общения с другими людьми» [2].

Отсюда следует, что язык обладает общественными функциями, и сколько бы функций у него ни было, все они имеют общественный характер и никакого иного характера иметь не могут. Значит, выделять среди функций языка особую группу общественных функций неправомерно. А между тем это, равно как сме-

---

[1] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Из ранних произведений. М., 1956, стр. 590.

[2] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Сочинения, т. 3, стр. 29.

шение функций языка и функций падежа, наклонения и т. п., в специальной литературе встречается. В частности, делается попытка противопоставить так называемые «общественные» функции языка его коммуникативной функции. Это очевидное недоразумение, так как коммуникативная функция языка среди прочих обладает наиболее явно выраженным социальным характером.

Функция языка как научное понятие есть практическое проявление сущности языка, реализация его назначения в системе общественных явлений, специфическое действие языка, обусловленное самой его природой, то, без чего язык не может существовать, как не существует материя без движения.

Сколько у языка функций — одна или несколько? На этот счет существуют разные мнения. Большинство специалистов стоит на точке зрения полифункциональности языка. Одни из них находят у языка ограниченное количество функций — от двух до пяти-шести, другие это количество ничем не ограничивают. Но есть и монофункционалисты. Единственной функцией языка они чаще всего считают коммуникативную. Для примера можно сослаться хотя бы на Н. И. Жинкина, Р. В. Пазухина, Л. Блумфилда [3]. В отличие от них и в соответствии с особенностями своего взгляда на язык К. Фосслер считал единственной его функцией функцию экспрессивную [4], то есть выражение чувств, настроений. Г. В. Колшанский тоже признает единственную функцию языка — экспрессивную, но в ином понимании этого термина — как выражение мысли [5].

Функция (если она одна) или функции (если их несколько) составляют неотъемлемую сторону любого использования структуры языка. Вне функции язык не существует. Вне функции он представлял бы собой не живую систему, не energeia, а неподвижный, лишенный применения и не изменяющийся инвентарь, нечто вроде запертой кладовой деталей. Именно функции придают языку движение, развитие.

Прав А. А. Леонтьев, настаивая на четком разграничении функций языка и речи. По его мнению, различие между ними заключается в том, что первые проявляются в любой речевой ситуации и потому за ними не могут быть закреплены соответствующие им языковые элементы, тогда как вторые имеют фа-

---

[3] *Н. И. Жинкин.* О кодовых переходах во внутренней речи.— «Вопросы языкознания», 1964, № 6, стр. 37; *Р. В. Пазухин.* Учение К. Бюлера о функциях языка как попытка психологического решения лингвистических проблем.— «Вопросы языкознания», 1963, № 5, стр. 101; *L. Bloomfield.* Language. N. Y., 1933, p. 24—26.

На монофункционализм лингвистической концепции Л. Блумфилда обратил внимание А. С. Чикобава. См.: *А. С. Чикобава.* Проблемы языка как предмета языкознания. М., 1959, стр. 151.

[4] *K. Vossler.* Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft. Heidelberg, 1904.

[5] *Г. В. Колшанский.* О функции языка. Сб. «Иностранные языки в высшей школе», вып. II. М., 1962.

культативный характер, проявляются в отдельных актах речи в зависимости от их целенаправленности и потому могут иметь специально закрепленные за ними языковые элементы [6].

Речь — это внешнее проявление языка, его конкретная реализация. Естественно, что в любом речевом произведении овеществляются функции языка. Но, кроме того, речь обнаруживает и свои собственные функции. В одном случае это может быть чисто номинативная функция, когда речевой акт имеет целью наименовать какой-либо предмет или явление, в другом случае — эмоциональная, или эмотивная, когда выражается движение чувств, в третьем — сигнальная, когда имеется в виду побудить кого-то к определенному действию или предупредить о чем-то, в четвертом — вокативная, когда нужно привлечь к последующей речи чье-то внимание, и много других подобных. Способность функций речи комбинироваться между собой в одном речевом акте, а также неизбежное сочетание их с функциями языка, чрезвычайно затрудняет их понимание и разграничение.

Но к теме настоящей статьи имеют отношение только функции языка; на них и будет сконцентрировано наше внимание, хотя ниже придется сделать несколько попутных замечаний и о функциях речи.

Наличие у языка коммуникативной функции открыто или в завуалированной форме признается всеми языковедами, исключая только тех, кто стоит на позициях крайнего индивидуализма, как, например, школа эстетического идеализма во главе с К. Фосслером. Среди советских языковедов по этому поводу царит полное единомыслие. Коммуникативная функция является изначальной, первичной, ради которой и появился человеческий язык. По мысли К. Маркса и Ф. Энгельса, уже приведенной выше, язык возник из настоятельной потребности в общении и служит, как это определил В. И. Ленин, важнейшим средством человеческого общения.

Иное дело — вопрос о том, является ли эта функция языка единственной и, если нет, то какое место она занимает среди прочих функций. Уже говорилось, что некоторые специалисты, в том числе психологи, иных функций, помимо коммуникативной, у языка не находят. В бихевиористской концепции Л. Блумфилда любой акт речи рассматривается как стимул, как раздражитель, вызывающий механическую реакцию и в принципе не отличающийся от чисто животной сигнализации. Понятно, что при таком понимании ни о чем ином, кроме голой коммуникации, не может быть и речи. Другие сторонники монополии коммуникативной функции не отрицают наличия у языка и иных назначений, но считают, что все они так или иначе покрываются именно этой функцией. Больше того, именно обслуживание коммуника-

[6] *А. А. Леонтьев.* Общественные функции языка и его функциональные эквиваленты.— Сб. «Язык и общество». М., 1968, стр. 101—104, 106—108.

ции, как справедливо пишет Б. А. Серебренников, определяет его главную сущность [7].

Но для того чтобы общение осуществилось, чтобы мысль могла быть передана другому, нужно выразить эту мысль в доступной восприятию форме, нужно, чтобы мысль получила материальное воплощение. Важнейшим средством для этого, способным достаточно адекватно заменить любое другое (мимику, жесты, условный код, сигнальные знаки, приемы искусства), но далеко не всегда поддающимся замене чем-нибудь другим, и является человеческий язык как практическое, действительное сознание, как непосредственная действительность мысли (К. Маркс и Ф. Энгельс). Конечно, эту выразительную, или экспрессивную (но не в смысле передачи одного лишь движения чувств), или экспликативную, функцию можно было бы считать компонентом, этапом выполнения языком коммуникативной функции. Но это возможно лишь при допущении, что использование языка всегда преследует единственную цель — передачу мыслей другим. А как быть с так называемой «внутренней» или монологической речью?

Правда, в среде психологов нет единства мнений относительно средств «внутренней» речи. Одни считают таким средством только язык, другие необходимость использования в этом случае языка отрицают [8]. Очевидно, обязательность выражения мысли в форме естественного человеческого языка окончательно доказанной считать нельзя, как, впрочем, нельзя считать доказанным и обратное. Но для того чтобы разграничить две интересующие нас функции, достаточно установить хотя бы возможность их раздельного существования. Кстати сказать, «внутренняя» речь в ее чистом виде — единственный случай отсутствия у речевого произведения коммуникативной функции. Случай это массовый [9], но все же для использования языка не типичный и, самое главное, не исходный, поскольку истоки языка не в размышлениях наедине с самим собой, а в обмене мыслями.

Наличие у языка экспрессивной функции для большинства советских языковедов настолько очевидно, что некоторые из них готовы отдать ей предпочтение перед прочими. Так, В. И. Абаев считает исходной функцией языка «выражение общественного сознания» [10]. Много раньше В. Гумбольдт говорил, что язык материализует и делает доступной восприятию умственную деятельность. То же, как можно думать, имели в виду А. Шлейхер, определяя язык как «мышление в звуках», как «звуковое выражение мысли», как «проявляющийся в звуках процесс мышле-

[7] «Общее языкознание. Формы существования, функции, история языка». М., 1970, стр. 9.

[8] См. цитированные выше статьи Р. В. Пазухина и Н. И. Жинкина.

[9] Это отметили пражцы в своих «Тезисах». См.: *В. А. Звегинцев*. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. ч. II. М., 1965, стр. 129.

[10] *В. И. Абаев*. Лингвистический модернизм как дегуманизация науки о языке.— «Вопросы языкознания», 1965, № 3, стр. 39.

ния», и Ф. де Соссюр, утверждая, что язык есть система знаков, выражающих идеи.

В действительности же коммуникативная и экспрессивная функции — это две стороны одной медали. Их можно видеть каждую по отдельности, они обладают известной самостоятельностью, но оторвать их одну от другой невозможно. И хотя в особых случаях языковое выражение мыслей может осуществляться вне коммуникативного акта, как это бывает при «внутренней» речи, а коммуникация возможна без языкового выражения мыслей, когда они выражаются внеязыковыми средствами, все же, не только по статистическому преобладанию, но и по основному назначению языка, следует признать, что эти две функции необходимым образом предполагают друг друга, а по социальной ценности приоритет принадлежит коммуникативной функции.

Вместе с тем многие специалисты находят у языка способность не только выражать и сообщать мысли, но также и формировать, конструировать их.

О языке как «органе, образующем мысль», писал еще В. Гумбольдт. Не без его влияния ту же мысль в более развернутом виде излагает А. А. Потебня. Он пишет: «... язык есть средство не выражать уже готовую мысль, а создавать ее ... он не отражение сложившегося миросозерцания, а слагающая его деятельность» [11]. Он говорит также, что слово есть средство развития мысли, средство перевода образа в понятие. Слово он считал средством образования понятия и определения его места в системе [12].

Наличие у языка функции формирования мысли признают многие лингвисты, философы, психологи. В частности, ее упоминает в предложенном им перечне функций языка А. А. Леонтьев [13]. В этом перечне интересующая нас функция под наименованием «функция орудия мышления» занимает второе место после коммуникативной; экспрессивная же функция отсутствует. Видимо, она растворена в упомянутых двух. Правильность этого остается сомнительной.

Здесь уместна аналогия со словом — важнейшим конститутивным элементом языка. Слово служит для выражения готового, уже сформировавшегося понятия [14]. Но, в то же время, ни одно понятие не может окончательно сформироваться, выкристаллизоваться, пока оно не найдет своего воплощения в слове. Против этого, кажется, никто не возражает. К этому можно добавить, что даже

[11] *А. А. Потебня.* Мысль и язык. Цит. по кн.: *В. А. Звегинцев.* История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях, ч. I. М., 1960, стр. 122.

[12] Там же, стр. 120.

[13] *А. А. Леонтьев.* Общественные функции языка и его функциональные эквиваленты, стр. 102—104.

[14] Это вовсе не означает, что внутреннее содержание слова, его значение, тождественно понятию. Мне кажется, что такого тождества нет. Впрочем, широко распространено и противоположное мнение.

когда связь между сложившимся понятием и словом уже установилась, последнее в ходе своего многократного речевого употребления может влиять на выражаемое им понятие в смысле его уточнения, сужения или расширения, изменения его парадигматических связей с другими понятиями и т. п. В слове можно обнаружить две функции, из которых одна направлена от него самого к понятию, а другая, наоборот,— от понятия к нему самому. Аналогичные отношения существуют между языком и мышлением.

Судя по всему, мы вправе выделить третью по счету функцию языка — функцию формирования мысли. Для краткости ее можно назвать конструктивной. Однако, выделяя эту самостоятельную функцию, мы не должны упускать из виду ее тесных связей и частичных совпадений с функцией экспрессивной.

Многими специалистами отмечается наличие у языка функции накопления, закрепления и передачи общественного опыта, в том числе и различных знаний. Учет такого опыта происходит как в плоскостном разрезе — в среде одновременно живущих людей и людских коллективов, так и по вертикали — путем преемственности от поколения к поколению [15].

Выполняя эту функцию, язык выступает в двух различных аспектах: а) средства передачи информации и б) места накопления информации, своего рода запоминающего устройства. Если бы язык играл только первую из этих ролей, то оснований для выделения особой функции не было бы, так как эта роль покрывается ролью коммуникативного средства. Но, наряду с этим, язык в известном смысле аккумулирует в себе общественный опыт человечества и приобретаемые в процессе жизни знания. Они откладываются прежде всего в знаменательной лексике, но в известной мере также и в грамматике, отражающей в большей или меньшей мере опосредованно связи и отношения действительности.

В известном смысле язык предопределяет объем и характер освоения говорящим индивидом социального опыта и знаний в зависимости от того, насколько полно и глубоко все это отразилось в языке, но совсем не в том духе, как это понимает американская школа этнолингвистики. Язык отражает реальную действительность, а не конструирует ее. Ни один материалист не согласится с Э. Сепиром, который говорит: «В значительной степени человек находится во власти конкретного языка, являюще-

---

[15] См., например, *Э. Сепир.* Положение лингвистики как науки. В кн.: *В. А. Звегинцев.* История языкознания XIX и XX веков..., ч. II, стр. 247; *Д. П. Горский.* Роль языка в познании. Сб. «Мышление и язык». М., 1957, стр. 75—78; *А. Г. Спиркин.* Происхождение языка и его роль в формировании мышления.— Там же, стр. 67—70; *В. А. Звегинцев.* Язык и общественный опыт.— Сб. «Ленинизм и теоретические проблемы языкознания». М., 1970, стр. 304; *М. Н. Губогло.* Взаимодействие языков и межнациональные отношения в советском обществе.— «История СССР», 1970, № 6, стр. 24.

гося средством выражения в данном обществе... Факты свидетельствуют о том, что «реальный мир» в значительной мере бессознательно строится на языковых нормах данного общества. Не существует двух языков настолько тождественных, чтобы их можно было считать выразителями одной и той же социальной действительности. Миры, в которых живут различные общества,— отдельные миры, а не один, использующий разные ярлыки» [16]. Советские и зарубежные лингвисты, подвергавшие критике эту концепцию, неоднократно отмечали, что один неоспоримый факт безусловной возможности адекватных переводов с любого языка на любой другой, если этому не мешает недостаточная развитость лексики языка перевода, не оставляет от так называемой «теории лингвистической относительности» камня на камне.

Аккумуляция общественного опыта, несвойственная другим языковым функциям, и позволяет выделить самостоятельную — четвертую — функцию языка. Ее можно наименовать аккумулятивной и не следует ни дробить на две (на фукцию познания и функцию овладения опытом), ни объединять с какой-либо другой (например, с функциями выражения и формирования мысли), что иногда делается без достаточных к тому оснований и без доказательств целесообразности этого.

Все остальное, что нередко причисляется к функциям языка, но не отвечает требованиям сформулированного выше научного понятия, то есть не может считаться проявлением сущности языка, его общественным предназначением, специфическим действием, обусловленным самой его природой,— не имеет достаточных оснований стоять в одном ряду с перечисленными выше четырьмя функциями.

Не берусь утверждать, что этот перечень окончателен и не подлежит пересмотру. Дальнейшее более углубленное изучение функциональной стороны языка может внести в него свои коррективы. Но на современном уровне наших знаний в качестве рабочей гипотезы он представляется мне приемлемым и полезным.

К функциям языка не следует причислять функции речи (номинативную, эмотивно-волюнтативную, сигнальную, вокативную, поэтическую, магическую, этно-культурную и др. под.), поскольку между ними существуют принципиальные различия, частично уже отмеченные выше.

Функции языка представляют собой систему, в которой все звенья связаны между собой взаимодействием и взаимной обусловленностью. Связанность звеньев (отдельных функций) между собой настолько жесткая, что всю систему функций можно представить себе как единую функцию, имеющую четыре неразрывные стороны. В этом смысле сторонники монофункциональности языка не так уж далеки от истины. Они, мне кажется, ближе

---

[16] *Э. Сепир.* Положение лингвистики как науки, стр. 233.

к ней, чем сторонники нелимитированного полифункционализма. Но все же истина, как можно думать, лежит посередине: функций у языка несколько, но число их невелико.

Функции языка действуют совокупно и постоянно, при любом практическом использовании языка: во всяком случае при «внешней» речи, тогда как функции речи проявляются окказионально, факультативно, в зависимости от конкретной цели высказывания и вне обязательной связи между собой. На языке математики функции языка можно назвать постоянными величинами, тогда как функции речи, по сравнению с ними, представляются величинами переменными.

С системой функций языка соотносителен целый ряд иных систем, составляющих в своей совокупности то широкое понятие, которое принято именовать языковой ситуацией. Они соотносительны как автономные системы с системой функций, взятой в целом, но никак не с каждой отдельной функцией языка, и поэтому включаться в систему функций никак не могут. Здесь нет возможности и необходимости останавливаться на них подробно. Можно лишь перечислить эти системы, упомянуть основные их компоненты.

Это система форм существования языка (литературная и народно-разговорная, общенародная, наддиалектная и диалектная, креольская, тайная, сакральная и т. п.), система сред общения (общение внутри семьи, внутри производственного коллектива, при временных организованных средоточиях людей, внутри социальной группы, внутри народа, между разными народами и т. п.), система сфер общения (хозяйственная деятельность, общественно-политическая деятельность, быт, организованное обучение, художественная литература, массовая информация, наука, делопроизводство и т. п.) и, наконец, система условий существования языка (социально-экономическая формация, форма этнической общности, уровень суверенитета, форма государственной автономии, уровень культурного развития, наличие письменности и литературных традиций, численность и компактность народа и т. п.).

Детальный учет взаимодействия всех этих систем и их отдельных компонентов друг с другом совершенно обязателен при изучении языковой ситуации. Именно они определяют собой характер функционирования языка в обществе и его непрерывное развитие. Поэтому при изучении функциональной стороны языка, при социолингвистических исследованиях перечисленным системам должно быть уделено самое пристальное внимание. Однако это вовсе не означает, что все они могут быть отнесены к системе функций языка. С научной точки зрения неправомерно говорить, что язык выполняет функцию литературного языка, функцию средства общения внутри народа, функцию обслуживания науки, функцию языка нации, но можно и нужно говорить, что мы имеем в виду язык, обладающий литературной формой существ-

вования, что средой общения для него служит целый народ, что он обслуживает сферу науки и является языком нации.

Все эти системы, кроме системы функций, избирательно наделяют каждый язык одним или немногими признаками из числа принадлежащих им. Так, например, один и тот же язык может обладать и литературной, и диалектной формами существования, а может быть, еще и какой-либо тайной, он может употребляться и внутри народа, и для целей межнационального общения, он может с равным успехом применяться в разнообразных сферах общественной жизни, может принадлежать нации средней численности, но высокой компактности, с давними литературными традициями и т. д. По мере развития языка вместе с развитием народа эти признаки могут изменяться, нарастать, сокращаться в числе и заменяться другими. Таким же непостоянством, как уже говорилось, обладают и функции речи.

Иное дело — функции языка. Каждая из них может по мере социального прогресса совершенствоваться, расширять диапазон своего действия, в конкретных актах речи может меняться иерархия между ними, но в любом языке, на любом этапе его развития, при любом конкретном речевом акте присутствует вся совокупность функций, число которых не может ни возрастать, ни сокращаться. Сущность и общественное назначение языка неизменны. В принципе неизменно и их производное — функции языка.

Часто встречающиеся в литературе рассуждения о расширении или сужении функций языка, об их количественном нарастании или сокращении, о языках с максимальными (безграничными) или минимальными функциями, за появление которых известную долю ответственности мне приходится взять на себя, нельзя расценить иначе, как следствие неточности лингвистической терминологии и беспечного пользования неуточненными, то есть лишенными своей специфической особенности, терминами.

А. Г. Барамидзе

ЯЗЫК ПОЭТИЧЕСКОЙ МЕТАФОРЫ И ВОПРОС О ДАТИРОВКЕ ПОЭМЫ «ВИТЯЗЬ В БАРСОВОЙ ШКУРЕ»

Английский грузиновед Давид Маршалл Ланг неоднократно касался вопроса о датировке «Витязя в барсовой шкуре». В 1963 г., на XXV Международном конгрессе ориенталистов в Москве он выступил с докладом «Проблемы грузинской литературы Средних веков» [1], в котором рассмотрены такие памятники средневековой грузинской литературы, как «Мудрость Балавара» и «Амиран-Дареджаниани». Остановившись в заключение на «Витязе в барсовой шкуре», Д. Ланг назвал поэму величайшим памятником, романтическим эпосом, «который *приписывается* Шота Руставели, певцу эпохи царицы Тамар (1184—1213)».

О самой поэме Руставели Ланг говорит скупо, однако отмечает, что «основные вопросы, касающиеся Руставели и его произведения, еще нуждаются в уточнении». В частности, пишет он, существуют утверждения, что «Витязь в барсовой шкуре» «был написан не в эпоху царицы Тамар, что автором его не являлся Руставели и что пролог и эпилог были написаны значительно позднее самой поэмы». «Нужно надеяться,— добавляет Ланг,— что специалисты всех стран тщательно изучат основные проблемы, подобные вышеперечисленным».

К сожалению, Д. Ланг конкретно не говорит по существу историко-литературных вопросов, связанных с датировкой произведения и ее автора. Выступившие в прениях по его докладу И. Орбели, А. Чикобава, Е. Метревели справедливо потребовали обосновать выдвинутые Д. Лангом положения.

Более подробно Д. Ланг касается датировки «Витязя» в лекции «Вехи развития грузинской литературы», где отмечено, что сведения о личности автора «Витязя в барсовой шкуре» скудны, но определенные данные все же содержатся в прологе и эпилоге, которые он считает более поздними добавлениями к поэме. «Есть исследователи,— продолжает Д. Ланг,— считающие сомнительными все традиционные сведения, касающиеся личности Руставели и его биографии» [2]. В подтверждение Д. Ланг ссылается на частное письмо чешского ученого и поэта Яромира Йедлички (переводчика Руставели на чешский язык) от 31 мая 1959 г. В еще более общей форме и вскользь высказывает Д. Ланг свою точку зрения по вопросу о датировке поэмы в очерке «Народные и куртуазные элементы грузинского эпоса», опубликованном почти од-

[1] «Труды XXV Международного Конгресса востоковедов», III. М., 1963, стр. 492—494.

[2] «Landmarks in Georgian Literature». L., 1966, p. 18—19.

новременно в Париже и Риме [3]. И в данном случае он ссылается на частное письмо Я. Йедлички. Та же точка зрения высказана в энциклопедическом справочнике [4], в редакции которого Д. Ланг возглавляет отделение литературы народов стран Востока и Африки, являясь в то же время автором статей о грузинской литературе.

Таким образом, Д. Ланг в ряде своих работ подвергает сомнению подлинность пролога и эпилога «Витязя в барсовой шкуре», а следовательно, и ценность историко-литературных сведений, которые дает их текст. Однако Ланг не обосновывает эти свои скептические соображения. Более того, он как бы уклоняется от высказывания собственных взглядов, опираясь на мнение других авторов, не называемых им, за исключением Яромира Йедлички, которого английский грузиновед не без основания называет «выдающимся ученым».

Никто, конечно, не усомнится в искренности соображений, высказанных Йедличкой в частном письме, как и не осудит Д. Ланга за опубликование его. Однако Йедличка не высказал подобного мнения в своем обширном предисловии к чешскому переводу «Витязя в барсовой шкуре» (Прага, 1958). Правда, относя создание поэмы Руставели к эпохе царицы Тамар, Йедличка ссылается на литературную традицию: «Прямое и косвенное отношение пролога и эпилога «Витязя в барсовой шкуре» к царице Тамар, искусственно распространенное на всю поэму, подкрепило литературную традицию, которая относит все произведение к эпохе ее царствования, т. е. к отрезку времени между 1184—1213 гг.» (стр. 18). Достоверность же литературной традиции Я. Йедличка принимает без всяких колебаний и четко заключает: «Необходимо вспомнить, какая политическая и культурная ситуация имела место в Грузии в то время, к которому литературная традиция относит создание поэмы. И действительно, невозможно представить себе более подходящего времени для создания такого важного памятника грузинской культуры, чем эпоха царицы Тамар» (стр. 19).

Я. Йедличка вместе с Юлиусом Ассфальгом намеревался обработать и издать на немецком языке второй том «Истории древнегрузинской литературы» проф. К. С. Кекелидзе. В 1963 г. он обратился за разрешением к ректору Тбилисского университета (как издателю книги Кекелидзе), поскольку самого автора тогда уже не было в живых. Разрешение Йедличка, разумеется, получил. Однако тогдашний ректор университета проф. Е. К. Харадзе сообщил чешскому ученому, что при освещении руставелологической проблематики необходимо учесть современный уровень исследования этих проблем, поскольку некоторые положения

---

[3] «Revue de Kartvélologie», XXVII, P., 1970, p. 143—160; «La Poesia epica e la sua Formazione», Roma, Accademia nazionale dei lincei, 1970, Estratto, 697—712.

[4] «The Penguan Companion to Literature», v. 4. L., 1969, p. 302.

К. С. Кекелидзе нуждаются в пересмотре в свете новых данных, добытых Иерусалимской экспедицией грузинских ученых в 1960 г. Я. Йедличка согласился с нашими предложениями и не проявил никаких сомнений в правильности нашей позиции по вопросам авторства и датировки «Витязя в барсовой шкуре».

Все исследователи, преимущественно иностранные, высказывая скептические соображения по поводу «Витязя», обычно основываются на мнении К. С. Кекелидзе, высказанном им в разное время и впоследствии неоднократно им же самим отвергнутом. При этом они либо прямо ссылаются на первоисточник, либо не упоминают его [5]. Действительно, трудно оспаривать авторитет такого компетентного ученого, каким является К. С. Кекелидзе. Между тем, ряд его соображений несомненно требует критического подхода. В частности, это относится к датировке «Витязя в барсовой шкуре». В трудах последнего времени К. С. Кекелидзе развивал ту точку зрения, согласно которой поэма Руставели была написана после царствования Тамар, а именно, в конце 20-х годов XIII в., около 1230 г., когда в Грузии царствовала дочь Тамар, Русудан, «не ранее вторжения в Грузию монголов и хорезмийцев» [6].

По заключению К. С. Кекелидзе, произведение Руставели как будто проникнуто пессимистическим духом, «в поэме громко слышатся осуждения и упреки в адрес бренного мира и жалобы на то, что он — кровопийца, безвременный, заставляющий проливать слезы, изменчивый, беспощадный, коварный, лживый, враждебный и невыносимый» [7]. Ученый задается вопросом: «как согласовать такое настроение, такие мысли и взгляды на бренный мир со свободным и живительным мировоззрением эпохи Тамар, когда, по сведениям историка, все считали себя счастливыми, все радовались жизни, все благодарили свою судьбу, везде слышалась похвала Тамар?» На поставленный вопрос дается решительный ответ: «Вывод сам по себе ясен: дата написания поэмы не совпадает со временем царствования Тамар» [8].

В основу этого мнения К. Кекелидзе легла неправильная, на наш взгляд, интерпретация метафорического выражения в прологе поэмы Руставели (4, 1):

Восхвалим царицу Тамар, *проливая кровавые слезы.*

Подстрочный перевод С. Иорданишвили

---

[5] См., например, рецензию Г. Деетерса на немецкий перевод поэмы Руставели, выполненный Г. Гуппертом («Orientalistische Literaturzeitung», 1958, № 1/2, S. 57—59).

[6] «История грузинской литературы». Тбилиси, 1941, стр. 132, 136, 141; изд. 4, 1958, стр. 152, 156, 159.

[7] «История грузинской литературы». Тбилиси, 1941, стр. 131 (изд. 4, стр. 151).

[8] «История грузинской литературы». Тбилиси, 1941, стр. 131—132 (изд. 4, стр. 151).

По словам К. С. Кекелидзе, Руставели якобы потому проливает слезы, что он считает Тамар «*уже скончавшейся*»[9].

Итак, для восхваления Тамар Руставели проливает «*кровавые* слезы». Однако эта поэтическая метафора нисколько не связана со смертью царицы. На поэтическом языке Руставели она означает выражение безграничного, доходящего до самозабвения преклонения и любви. Так, после задушевной беседы Тинатин и Автандил расстались. Витязь едет, «обезумев сердцем», а «солнце (т. е. Тинатин.— *А. Б.*) *плачет кровавыми слезами*, превосходящими море» (712, 3). Не вызывает никакого сомнения, что влюбленным не угрожала смерть, а кровавые слезы были вызваны разлукой. Вот еще примеры: перед бегством из Аравии Автандил, прощаясь с Шермадином, «обнял его и заплакал *кровавыми слезами*» (808, 4). Славный витязь сам подтверждает это (1003, 3): «Я ушел тайком, прервал поток *кровавых слез*». Сообщая об Автандиле, отправившемся на поиски Тариэла, поэт отмечает (840, 2—3):

Соскочил с коня у речки, блеск воды — для глаз отрада,
В реку льет с озер кровавых слезы струями каскада.

Перевод Ш. Нуцубидзе

Расставшийся с Тариэлом Автандил «плачет, голос его достигает небес; он говорит: «*Потоки крови*, которые я проливал, снова льются» (952, 1—2).

Много горючих слез пролил Автандил и при разлуке с Придоном (1022, 3): «Там пролился *ручей крови из озера слез*». Автандилу тяжело было «покинуть» и опечаленную Фатьму. Говоря словами Руставели (1325, 4), «разлучившиеся с ним проливали *ручьи крови*».

И Тариэл обычно проливал кровавые или смешанные с кровью слезы (88, 4); «Кровь мешалась со слезами», его «*кровавые слезы* вплелись в гишеровые дуги (черные ресницы)» (267, 4).

Таким образом, проливание «кровавых слез» в цитированных текстах не имеет ничего общего с траурным настроением, вызванным смертью.

Сильная любовь заставляет лить кровавые слезы и персонажей «Висрамиани» (это произведение переведено на грузинский язык в эпоху Руставели).

Вот несколько примеров:

1) Вис «непрестанно обращалась лицом к стене, и источала *озеро кровавых слез*»;

2) Вис «то посыпает себе голову пеплом, то вытирает полою *кровавые слезы*»;

3) Влюбленный, который узнает историю Вис и Рамина, будет лить из глаз «*кровавые слезы*»;

---

[9] Там же, стр. 129(149). Подчеркнуто нами.— *А. Б.*

4) Рамин «столько плакал *кровавыми слезами*, что утопал в них»;

5) «Наконец Рамин обнял ее (кормилицу), окропил *кровавыми слезами*»;

6) «*Проливая кровавые слезы*, Вис положила себе на голову руку кормилицы»;

7) Сказав это, он (Рамин) стал *проливать потоки кровавых слез*»;

8) «Много видела я несчастных, безумно влюбленных, у которых сердце пылало в огне, а из очей текли *кровавые слезы*»;

9) «О глаза мои, проливайте *кровавые слезы*» [10].

Число примеров можно значительно увеличить. Но и так картина совершенно ясна: *кровавые слезы* связаны с сильными любовными переживаниями. Невольно вспоминаются вызванные чувством безмерной любви к родине бессмертные слова Акакия Церетели: «Не смог я вынести сиротства, *пролил поток кровавых слез*».

Таким образом, прологом поэмы в целом, как и вызвавшей споры строкой в нем (4, 1), Руставели не оплакивает уже скончавшуюся Тамар, а славославит живую царицу вместе с ее достойным супругом Давидом Сосланом, метафорически представленным в поэме в образе льва (3, 1). Следовательно, поэма «Витязь в барсовой шкуре» написана в эпоху царствования Тамар и Давида, т. е. в 1189—1207 гг. Датировка произведения Руставели основывается именно на этой конкретной и незыблемой исторической реалии.

Не станем подробно останавливаться на мнении К. С. Кекелидзе, будто содержащиеся кое-где в поэме сетования по поводу бренного мира также указывают на ее более позднее происхождение. Согласно мировоззрению Руставели, «никому не достается жемчуг даром» (162, 3), и «никто не срывал розу без шипов» (877, 4). Иначе говоря, предпосылкой каждого успеха, а тем более большой победы являются неустанный труд и борьба: «Кто же будет веселиться, не познав сперва беды?» (879, 2). «Лишь тому веселье в радость, кто страданья претерпел» (1533, 4); «не познает в жизни радость человек, не знавший горя» (1637, 4).

Именно трудности закалили мужественных героев поэмы Руставели, которые преодолели неопредолимое, сокрушили все преграды и добились желанной победы, получив в награду земное счастье. В неустанной борьбе, в преодолении препятствий славные герои «Витязя» претерпели страшные страдания. Поэтому совершенно естественно, что они иногда проклинали этот мир, проливали горькие слезы. Однако они не предавались отчаянию, не склонялись перед несправедливостью. Они боролись и побе-

---

[10] «Висрамиани». Перевод С. Иорданишвили. Тбилиси, 1960, стр. 35—36, 42, 43, 49, 52, 57, 63, 81.

дили. По мнению автора «Витязя в барсовой шкуре», «бог щедр, хотя мир скуп» (931, 3), «бог не обречет человека, обреченного миром» (589, 4). Это также стимулировало героев «Витязя» на великие подвиги, прибавляло им силу в борьбе с несправедливостью и злом. Эта борьба завершилась полным успехом: были сокрушены врата зла, повержена в прах Каджетская крепость — символ земного ада. Нестан вызволена из «пасти дракона», любовь отпраздновала победу; «зло сразив, добро пребудет в этом мире беспредельно» (1361, 4).

Таково оптимистическое мировоззрение автора «Витязя в барсовой шкуре». Пессимистическое же настроение чуждо Руставели.

Было бы ошибкой на основании не характерных для поэмы мотивов решать проблему ее датировки.

И. К. Белодед

Г. С. СКОВОРОДА В ИСТОРИИ УКРАИНСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

В истории украинской и общей всероссийской общественно-политической, культурно-просветительной мысли второй половины XVIII в., в развитии передовых идей своего времени выдающемуся украинскому философу-демократу, гуманисту-просветителю, писателю Григорию Саввичу Сковороде (1722—1794) принадлежит высокое место. Характеристика философских взглядов, литературного творчества, деятельности Г. С. Сковороды нашла широкое и глубокое освещение в советской науке; особенно ярко это проявилось в период подготовки к знаменательному юбилею — 250-летию со дня рождения философа и поэта, а также во время проведения его в 1972 г. [1]

Просветительскую, гуманистическую деятельность Г. С. Сковороды высоко ценил В. И. Ленин. В постановлении Совнаркома РСФСР от 30 июля 1918 г. о монументальной пропаганде, подписанном В. И. Лениным, в пункте «Философы и ученые», значатся три имени: Г. С. Сковорода, М. В. Ломоносов, Д. И. Менделеев [2]. Известный деятель Коммунистической партии, собиратель и издатель произведений украинского философа В. Д. Бонч-Бруевич приводит в своих воспоминаниях следующие слова В. И. Ленина: «Когда придет время и будут ставить памятник Сковороде, то Вы (Бонч-Бруевич.— *И. Б.*) должны выступить и объяснить народу, кто был Сковорода, какое значение он имел для жизни русского и украинского народов» [3].

В формировании научного и художественного языка Г. С. Сковороды, в выработке его языковой концепции большое значение имело его обучение в Киево-Могилянской академии (1738—1742, 1744—1750 гг.). Отсюда он вышел с глубоким знанием латинского, греческого, польского, церковнославянского (славянорусского), русского, немецкого и других языков. Свои произведения он писал на книжном украинском языке своего времени, близком к тогдашнему русскому книжному языку, так как у них была об-

---

[1] См.: *М. Редько.* Світогляд Г. С. Сковороди. Львів, 1967; *В. И. Шинкарук.* Философское учение Г. С. Сковороды (к 250-летию со дня рождения).— «Вопросы философии», 1972, № 2; *И. А. Табачников.* Григорий Сковорода. М., 1972; *Ф. В. Константинов.* Философ, гуманист, просветитель.— «Литературная газета», 3 декабря 1973 г.; *І. К. Білодід.* Видатний український філософ-демократ, просвітитель, поет Г. С. Сковорода (до 250-річчя з дня народження).— «Вісник Академіі наук УРСР», 1972, № 11 и др.

[2] См. «В. И. Ленин о литературе и искусстве». Изд. 4. М., 1969, стр. 574.

[3] «В. Д. Бонч-Бруевич про Г. С. Сковороду. Лист до А. М. Ніженець».— «Радянське літературознавство», Киев, 1958, № 3, стр. 91.

щая база — славянорусский язык, а также на латинском языке. С детства его родной разговорной стихией была «полтавская речевая роскошь»; в академии эта кипящая украинская речевая атмосфера поддерживалась как самим составом студентов, так и виршевым, интермедийным, драматическим творчеством академических писателей — профессоров и учащихся.

Все это в дальнейшем нашло отражение в языке его философских и художественных произведений. Сложность — по латинскому образцу — синтаксического построения его научных произведений, диалогов, монологов, отшлифованность, интонационная разбивка, членение фразы; пафос и риторика славянорусского языка в его лучших образцах; владение аллегорическими и метафорическими средствами латинского, греческого и церковнославянского языков; глубокое знание библии — все эти компоненты наполняют его научный язык. С другой стороны, он в полной мере владел богатством украинского и русского устного и песенного фольклора, глубоко знал народные пословицы и поговорки, сравнения, меткие слова и выражения. Его поэтическое творчество напоено украинской лирической и исторической песнью; его басни — лучшие образцы украинского народного юмора и сатиры.

Однако следует отметить, что наличие в языке Г. С. Сковороды латинских, греческих, церковнославянских, русских и некоторых других элементов на украинской языковой основе не делало его язык лингвистически беспорядочной смесью. Использование этих элементов было подчинено одной цели — стремлению к выработке литературного украинского языка на живой народно-разговорной национальной основе. Эта тенденция была, как известно, знамением эпохи, закономерностью, характерной в XVIII в. для всех восточнославянских языков — русского, украинского и белорусского. Этот процесс отражал борьбу нового и старого в развитии этих языков.

Иван Франко писал о Г. С. Сковороде, что «судьба поставила его на грани двух великих эпох» [4]. Отмечая, что в середине XVIII в. «киево-могилянская схоластика» уже мало кого привлекала, И. Франко подчеркивал значение новых идей и взглядов, которые шли на Украину из научных и учебных центров Москвы и Петербурга и которые были стимулом для создания «нового движения» в духовной жизни украинского народа, к возрождению ее на новой основе. Уже в самой Киево-Могилянской академии в период обучения в ней Г. С. Сковороды оформилось новое направление, определяемое трудами и преподавательской деятельностью Феофана Прокоповича, Г. Конисского, введением в учебную программу русского языка, филологических работ М. В. Ломоносова, составлением стихов по образцу его поэтических произведений. Живая украинская народно-разговорная стихия все

[4] *И. Франко.* Рецензия на сочинения Г. С. Сковороды, собранные и изданные проф. Д. И. Багалеем в Харькове в 1894 г.— «Записки наукового товариства iм. Т. Шевченка». Львiв, 1895, т. V, кн. 1, стр. 79.

сильнее входила как в учебные программы филологических курсов, так и в литературное творчество преподавателей и студентов. Естественно, что противоречия в этом процессе соединения латинской и церковнославянской традиций, имевших прочные основы в культурной жизни многих славянских и — шире — европейских стран, с новыми веяниями, с требованиями исторического развития нашли свое отражение и в содержании, и в языке произведений Г. С. Сковороды.

В. В. Виноградов писал, что «...культурное наследство славянорусского языка, возникшая на его основе отвлеченная терминология и фразеология, его богатая семантика и его конструктивные средства служили мощным источником обогащения национального русского литературного языка в течение всего XVIII века» [5]. К этому следует добавить, что это в полной мере относится и к украинскому, и к белорусскому языкам.

Научный язык Г. С. Сковороды (см., например, произведения: «Наркісс», «Асхань», «Бесѣда, нареченная двое»...», «Діалог, или разглагол о древнем мірѣ», «Разговор пяти путников о истинном щастіи в жизни», «Разговор, называемый алфавит, или букварь мира» и др.) отражает естественнонаучную, философскую, материалистическую терминологию своего времени: «...давно уже просвѣщенныи сказали вѣсть сію: materia aeterna — «вещество вечно есть», сирѣчь все места и времена наполнила. Един точію младенческій разум сказать может, будто мыра, великого сего ідола і Голіафа, когда-то не бывало или не будет»; «Природа есть первоначальная всему причина и самодвижущая пружина» [6].

Однако сложное сочетание различных речевых традиций — античной, латинской, церковнославянской — переплеталось у Сковороды с употреблением народных (украинских и русских) пословиц и поговорок, афоризмов, легенд и т. п.; содержание его произведений, речей было доступным и простому народу.

Вот несколько примеров «... вѣрю, что больше елея имеѣт во умащеніи своем лстец, нежели в наказании своем отец, и что ложная позолотка есть блистательнѣе паче самого злата, и что Иродова плясавица гораздо красивѣе, нежели Захаріина Елисавет. Но помни притчу: «Не славна изба углами, славна пирогами». «Не красна челобитна слогом, но законом»... Предревняя есть притча сія: «...У истины простая рѣчь» (т. I, с. 167). Г. С. Сковорода часто пользовался библейскими метафорами, мифами, аллегориями как литературными источниками, однако тут же высмеивал библейские «чудеса»; к самому «богу» относился иронически: вот, например, «священный» язык «бога»: «Адаме, Адаме, гдѣ еси? Куда тебя чорт занес?» (т. II, с. 437); «Во́т вам пова́рня и дурачество божіе» (т. I, с. 161) — и т. д.

---

[5] *В. В. Виноградов*. Основные этапы истории русского языка.— «Русский язык в школе», 1940, № 4, стр. 5.

[6] *Григорій Сковорода*. Твори в двох томах, т. I, Киев, стр. 522, 323. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

Часто для толкования содержания своих произведений он прибегал к контрасту как речевой фигуре, известной еще древним поэтикам: «Во всѣх науках и художествах плодом есть правильная практика... Нелзя построить словом, если тое ж самое разорять дѣлом. Сіе значит давать правила для карабельного строенія, а дѣлать телѣгу. Без святости житія корабельным мастером, может быть, можно здѣлаться, но проповѣдником никак нелзя, развѣ мартышкою его» (т. I, с. 353).

Одним из приемов его проповедей, речей были исторические *аналогии*. Осуждая людей, которые берутся судить о вещах, к которым они не причастны, он в одном из случаев приводил такой пример: «Поколь Александр Македонскій вел в домѣ живописца разговор о сродном и знакомом ему дѣлѣ, с удивленіем всѣ его слушали, потом стал судейски говорить о живописи, но как только живописец шепнул ему в ухо, что и самые краскотіоры начали ему смѣятся, тотчас перестал. Почувствовал человѣк разумный, что царю не было времени в живописныи тайны вникнуть, но прочим Александроваго ума не достает. Естли кто в какую-либо науку влюбился, успел и прославился, тогда мечтает, что всякое уже веденіе отдано ему за невѣстою в приданое. Всякій художник о всѣх ремеслах судейскую произносит сентенцію, не разсуждая, что одной науке хорошо научится, едва достанет цѣлый вѣк человѣческий» (т. I, с. 252).

Философские и общественно-политические взгляды Г. С. Сковороды формировались в условиях подъема борьбы закрепощенного крестьянства, передовых сил русского и украинского общества против феодально-помещичьего, царского строя в России, а также против гнета на украинских землях, захваченных панской Польшей. Он был вместе с народом, стремления которого были и его стремлениями.

Он знал передовую общественно-политическую и научную мысль России, прежде всего — создания разностороннего научного гения М. В. Ломоносова. Освободительные идеи, нашедшие яркое выражение в творчестве А. Радищева, также находили отражение в творчестве Г. С. Сковороды, что непосредственно фиксируется в лексике и фразеологии его произведений, в толковании ряда слов, в наполнении их общественно-политическим значением. Вот, например, толкование у Г. С. Сковороды слов *вихрь*, *вольность*, *царь* и т. п. (т. I, с. 34):

«О міре! Мір безсовѣтный!
Надежда твоя в *царях*?
Мниш, что сей брег безнавѣтный?
Вихрь развѣет сей *прах*».
т. II, с. 20

В другой песне (т. II, с. 20) говорится о царе, «царских волосах», которых не щадит «замашная коса».

Тот же *вихрь*, уничтожающий царские престолы, повергающий их в прах, гремит в оде А. Радищева «Вольность»:

Внезапу *вихри* восшумели
Прервав спокойство тихих вод,
Свободы гласы так взгремели,
На вече весь течет народ,
Престол чугунный разрушает!..

Понятие *вольность* у Г. С. Сковороды также связано с борьбой против угнетателей и конкретно — с именем борца за освобождение украинского народа от шляхетско-польского гнета и за воссоединение Украины с Россией (т. II, с. 80):

Что то за вольность? Добре в ней какое?
Ины говорят, будто золотое.
Ах, не златое, если сравнить злато,
Против волности оно еще блато.
О, когда бы же мне в дурнѣ не пошитись,
Дабы волности не могл как лишитись,
Будь славен вовѣк, о муже избранне,
Волности отче, герою Богдане!

Исследование языка Г. С. Сковороды показывает, что в философских трактатах, в диалогах и монологах на подобные же темы автор опирался не только на современную книжно-литературную традицию, характерную для XVIII в. в России и на Украине, но и на то новое в языке, особенно в передаче социально-политических понятий, которое входило в жизнь общества, способствуя формированию научного и публицистического стилей на этой новой основе. Его достижения в шлифовании фразы, в логике синтаксических построений, которые были уже характерны для русского литературного языка, имели большое значение для дальнейшего развития украинского литературного языка.

Сам Г. С. Сковорода считал, что он пишет «малороссийским діалектом» (т. II, с. 42; т. I, 467). Народно-разговорные украинские элементы заметно выделяются на фоне старокнижного строя языка его произведений, а в поэтических произведениях («Сад божественных пѣсней»), в баснях («Басни Харьковскіе») народно-разговорный украинский язык является основой художественного изображения:

Стоит явор над горою,
Все кивает головою,
Буйны вѣтра повѣвают,
Руки явору ламают.

Здесь и в других подобных произведениях живая стихия украинского языка проявляется так же, как в народных песнях.

Эти черты характерны также для значительной части эпистолярного наследия философа.

При анализе языка произведений Г. С. Сковороды следует принимать во внимание неупорядоченность тогдашнего правописания, которое не отражало живых элементов речи. А. Павловский, автор известной «Грамматики малороссийского наречия» (1818), обращал внимание на то, что в украинском языке *ѣ*, а также *о*, *е* в закрытых слогах произносится как *і*; отмечал мягкость *ц* в конце слова («малоросіяни пишут *царица*, але вимовляють *цариця*»), произношение: *киває* при написании *киваєт* и т. п.

Украинская основа языка Г. С. Сковороды фиксируется на всех уровнях — фонетическом, морфологическом, лексическом и фразеологическом, синтаксическом, стилистическом. Анализ его рифмованных произведений, а также некоторые другие методы лингвистической реконструкции показывают, что, вопреки традиционному правописанию, здесь ярко отражена, в частности, фонетическая система гласных украинского языка (*и*, *ы*, *і* →и; *ѣ*, *о*, *е* → *і*; лабилизация *е* после шипящих и т. д.). Подобные явления происходят и в области согласных звуков.

В морфологии следует отметить такие черты, как звательная форма, дательный падеж на *-ові*, *-еві*, предложный падеж множественного числа на *-ах* после предлога *по* (по Іорданах), форма повелительного наклонения и т. д. Лексические и фразеологические народно-разговорные украинские элементы в большом количестве наблюдаются и в философских, и особенно в художественных произведениях, например: *батько*, *бовваніти*, *біблійний*, *вітатися, вгору, додому, казка, нехай, орання, певний, самото страва, яр, ярмо; потоки чисті, круглі могили; мостишся, як коза на кровлю*; *далеко свині від коня*; *в дурні пошитися*; *високо вгору дметься* и мн. др.

В стилистической системе языка Г. С. Сковорода различал функциональную дифференциацию украинского языка на так называемый славянорусский, «мову просту» и язык, который уже развивался на живой народной основе. Это деление, как известно, нашло свое отражение также в системе «трех штилей» старшего современника Г. С. Сковороды, великого русского ученого М. В. Ломоносова.

Г. С. Сковорода понимал стилистическое деление языка применительно к сферам его употребления — на стили научный, официально-деловой, художественный, эпистолярный; он правильно оценивал значение языка в общении между людьми, для выражения мыслей и чувств человека.

Язык Г. С. Сковороды готовил, таким образом, почву, на которой в конце XVIII — начале XIX в. сформировался «новый» украинский литературный язык, зиждущийся на народно-разговорной национальной основе, с использованием лучших достижений предыдущей традиции. Все это дает Г. С. Сковороде право

занять в истории украинского литературного языка место одного из предшественников И. П. Котляревского.

Творчество Г. С. Сковороды — выдающийся пример украинско-русского единения в области культурных процессов, развития литератур и языков этих народов. Образность, афористичность, оригинальность языка Г. С. Сковороды нашли свое отражение у многих украинских и русских писателей и поэтов. И. П. Котляревский непосредственно вводил в язык «Енеиды», «Наталки Полтавки» изречения, песни Г. С. Сковороды. На произведениях Г. С. Сковороды воспитывался Т. Г. Шевченко; отсюда частично идет его глубокое знание церковнославянской лексики, фразеологии, старокнижного философского языка, ряд явлений поэтики. Произведения Г. С. Сковороды своим неповторимым своеобразием привлекли внимание Н. С. Лескова, Л. Толстого; отзвуки его творчества наблюдаются у В. Капниста, В. Каразина. В новое время его творчество высоко ценили И. Франко, М. Горький, П. Тычина, М. Рыльский и др.

Для П. Г. Тычины образ Г. С. Сковороды, творческая личность философа и поэта,— один из мотивов многих его произведений. К 250-летнему юбилею Г. С. Сковороды киевское издательство «Радянський письменник» издало книгу П. Тычины «Сковорода. Симфония», вызвавшую большой интерес.

Оценивая роль Г. С. Сковороды в истории украинского литературного языка, П. Г. Тычина писал: «Обычная, будничная человеческая речь сознательно начала звучать именно у Григория Сковороды. И уже от него пролегли тропинки-дорожки — через Некрашевича — и к Котляревскому, и к Марку Вовчку, и к Шевченко» [7].

Такое определение значения Г. С. Сковороды в истории украинского литературного языка со стороны выдающегося мастера художественно-поэтического слова является достойным памятником творцу, борцу за передовую культуру народа.

Своим творчеством и своей борьбой Г. С. Сковорода воздвиг себе нерукотворный памятник в истории украинского народа, его культуры и языка.

[7] *П. Тычина.* Квітни, мово наша рідна. Київ, 1971, стр. 41.

В. И. Борковский

СИНТАКСИС СКАЗОК ПУШКИНСКИХ МЕСТ

Что за прелесть эти сказки! каждая есть поэма!

А. С. Пушкин

В 1927—1929 гг. В. И. Чернышев, прекрасный знаток русского литературного языка, русской диалектной речи и произведений устного народного творчества, записал в селе Михайловском, в Бежаницком районе Псковской области, и в селе Большом Болдине Горьковской области 102 сказки. В 1950 г., уже после смерти собирателя (В. И. Чернышев скончался в 1949 г.), вышел сборник, подготовленный профессором Н. П. Гринковой и Н. Т. Панченко, в который вошли 84 текста сказок [1].

На основании материалов, собранных летом 1927 г. в Пушкинском районе, В. И. Чернышев дал описание говора этого района [2]. Основное внимание здесь уделено фонетическим и морфологическим особенностям, а затем лексике говора. По синтаксису имеется лишь несколько замечаний, преимущественно по синтаксису простого предложения [3].

Что касается сложного предложения, то о нем сказано лишь следующее: «В сказках иногда смешивается прямая и косвенная речь: «адумался штап-капитан, что *я* забыл перстень» [4]; «В сочетании предложений местоимение *который* может употребляться как независимое: «на *которой* полянке клевер посеяно, там стегá буде» [5].

Остановимся специально на некоторых наиболее интересных чертах синтаксиса сложного предложения тех сказок, напечатанных в сборнике «Сказки и легенды Пушкинских мест», которые записаны исследователями в Пушкинском районе Псковской области.

Вполне понятно, что не было необходимости привлекать материал из тех сказок, которые записаны в виде пересказа, когда сказочник, по словам В. И. Чернышева, «не мог или не хотел

---

[1] «Сказки и легенды Пушкинских мест». Записи на местах, наблюдения и исследования члена-корреспондента АН СССР В. И. Чернышева. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1950.

[2] Сб. «Язык и мышление», т. VI—VII. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1936. Указанная статья вошла затем в двухтомник избранных работ В. И. Чернышева, которые были изданы в 1970 г. См.: *В. И. Чернышев.* Избранные труды, т. 2. М., «Просвещение», 1970, стр. 371—395.

[3] См. там же, стр. 390—391.

[4] Там же, стр. 391.

[5] Там же.

говорить сказку второй раз для дословной записи»[6]. Таких пересказов из общего числа сорока семи сказок — восемь (№№ 3, 4, 5, 6, 7, 11, 46).

Сказочники села Михайловского с исключительным умением использовали имеющиеся в их распоряжении синтаксические конструкции, причем ни одна употребленная ими конструкция, в отличие, например, от лексики, не требует разъяснения, перевода на литературный язык: все предельно четко, ясно. Простые предложения перемежаются со сложными. Цепочку простых предложений, как правило, мы находим только в самом начале сказки:

«Приехали двенадцать разбойников к одной девушке. Отца с матерью не было̀ дома. И она заложила вси окна и двери. Оны почали лезти в окны. Она топором отрубила онному палец, мизинец (№ 1); Жил дед и баба. Было̀ у них две доцери. И вот стал отец справляться в город. И спрашивает в дочерях: «Что вам купить?» (№ 12).

Цепочку простых предложений представляет собой также начало сказок № 13, 14, 35, 43, 47.

Цепочка простых предложений может оказаться и в середине повествования, обычно тогда, когда начинается как бы новая глава, новый этап в жизни центральных действующих лиц: «Вот потом оны стали работать. Состроили себе дом. Живут в этом доме» (№ 18); «И вон тут сзади за им. Приехал туда за границу. Потом ево там не признають. Што ему делать? Взял он добровольцем записался в солдаты. Подружился с трем солдатикам. Он этих солдатиков и вуспитывал и напиткам поил. Ну, и потом в прекрасную времё пошли в гостиницу с своим друзьям» (№ 19).

Широко представлены в сказках сложносочиненные предложения, в которых сообщается о действиях, происходящих одновременно или следующих одно за другим, а также сложносочиненные предложения, в которых сопоставляются или противопоставляются как противоположные по содержанию части этих предложений.

Для соединительных отношений употребляется союз *и* (с союзом *да* один случай), для противительных — главным образом союз *а*, а затем союзы *но* (редко) и *да* (очень редко). Последний союз в качестве соединительного находим часто при объединении однородных членов, в частности, в таких сложившихся стереотипных сочетаниях: «жил дед да баба» (№ 24, 25, 26, 28, 29, 30, 34)[7], «стали жить, поживать да добро наживать» (№ 42, 43; в № 43 *добра*).

---

[6] «Сказки и легенды Пушкинских мест», стр. 287. Далее ссылки на это издание в тексте — с указанием номера сказки.

[7] В других сказках *жил дед и баба* (№ 12, 13, 14, 43).

Те же отношения передаются и без помощи союзов. Приведем несколько примеров с союзами и без союзов [8]:

1) «Жил купец с купчихой, и была у них дочка» (№ 9); «Ведьма сразу его взяла, вытащила из сундука, вывела на улицу, показала дорогу, и он пошел домой» (№ 42); 2) «Думала ли я за его попасть, да мне и во снях не снилось» (№ 45); 3) «Уперся ён в боцку своими ногами, выбил дно, *вышли* на этот вóстров» (№ 18); «Вот она сварила, *сели* с медведем ись» (№ 26); «Жил дед и баба, *было* у них две доцкѐ» (№ 29); 4) «Отец с матерью их не знают, а она все-таки узнала их» (№ 1); «Отец пошел репу смотреть, а репа опять тягана» (№ 14); «Приходит во время вечера штап-капитан, а рядовой солдатик даже встать не може» (№ 47); 5) «Сам пришел, лег спать, но ему не спитца, пошел сам» (№ 2); «Вблизь пруда ишел народ, но он не поднялся, не полетел» (№ 47); 6) «Думает штаб-капитан: «Жалко отдать, да уж ладно» (№ 47); 7) «Тогда она наказывает мужу: «Тебя будут водить по комнатам. Все будут давать, *ты* ничего не бери, только один шарик» (№ 10); «Оны остановились, *он* побежал туда» (№ 15); «Приезжает штап-капитан домой, *в дому* вой и стон» (№ 47).

Примеры без союза *и* многочисленны, примеры же без союза *а*, *но*, *да* (в значении *но*) встречаются редко, видимо, потому, что противительное значение в бессоюзных предложениях не сознается рассказчиком достаточно отчетливо.

Одной из самых ярких черт синтаксиса рассматриваемых нами сказок является смешение прямой и косвенной речи при одновременном широком употреблении правильно построенной, с точки зрения литературного языка, прямой речи.

Действующее лицо первой части предложения говорит о себе во второй части, начинающейся союзом *что*, не в третьем лице, а в первом. Личное местоимение первого лица может и отсутствовать, но на него указывает глагольная форма первого лица: «Онна говорит, что я напушшу жажду, другая говорит: «А я обрачусь ключком, как он напиться захочет, так я и прожжу» (№ 2); «Потом этот полковник стал умолять, что поедем со мной за границу, эту самую хозяйку» (№ 19) [9]; «И евоная хозяйка стала этому полковнику говорить, что вот я шла панелюй» (№ 19); «Она отвецае, что выду замаж зá реку, рожу Антона, поде к вам в гости и втоне» (№ 24). «Оны вси сказали, што будем тебя звать вси сестрица» (№ 30); «Одумался штап-капитан, что я забыл перстень и теперь, братцы, обратно вернитесь» (№ 47).

Личное местоимение может стоять и не в именительном падеже: «Эта дочь печалится, что повезут меня сегодня вечером змею на съедение» (№ 23).

---

[8] В бессоюзных предложениях здесь и дальше выделяем курсивом первое слово второй части.

[9] Глагольная форма указывает на рассказчика и на лицо, к которому обращается рассказчик.

На первое лицо в ряде случаев указывает притяжательное местоимение: «Написал ему такое письмо, што до мово приезду на моёй доцери обвенцать» (№ 15); «Государь пише письмо, что до мово приезду штоб куда-нибудь ону деть» (№ 18); «Немного погодя, объявляя самый старший змей, што моево брата сгубили, теперь я переем все царство»[10] (№ 23).

Приведем еще ряд примеров, где вместо ожидаемого третьего — второе лицо, причем особый интерес представляют случаи с повелительной формой глагола второго лица, поскольку при замене второго лица третьим пришлось бы не только заменить повелительное наклонение изъявительным, но и вместо союза *что* употребить союз *чтобы*: «Он говорит, что вы три ночи не спали, то и я не спал: не знаю, куда она делася»[10] (№ 1); «Отец побранил сыновей, что вы так плохо караулили» (№ 14); «Баба и деда стала журить, что яну не туды ты завез» (№ 25); «Вот им призъяснил целавек, што вы ноцью покараульте» (№ 30); «Он на ответ ей ответил, что до время молчи» (№ 45); «Собаки бросились на зверя. Он ответил, что не тронь» (№ 45).

Интерес представляет следующий пример: «Оглянулся государь в окно. Видит: едет штап-капитан с своей женой, с моей дочкой» (№ 47).

Тут нет глагола говорения, тем не менее употреблено местоимение *моей*. Замена местоимения *моей* местоимением *его*, согласно законам литературной речи, привела бы к недостаточно ясному пониманию текста.

Напомним, что смешение прямой и косвенной речи мы находим в самых древних русских памятниках XI—XII вв.

Размеры статьи не позволяют нам остановиться на всех типах сложноподчиненных предложений и сопоставляемых с ними бессоюзных предложений, хотя мы и располагаем необходимым материалом. Рассмотрим только те из них, которые, во-первых, чаще всего встречаются в сказках и потому позволяют сделать обоснованные обобщения, а во-вторых, представляют, как нам кажется, наибольший интерес.

Каждая сказка — маленькая поэма — говорит о многих событиях, приключениях в жизни своих героев. Неудивительно, что господствующее место среди предложений занимают предложения времени, причем те из них, в которых действия происходят не одновременно, а следуют одно за другим.

Среди предложений времени значительное место занимают бессоюзные сложные предложения: из 108 сложных предложений времени на долю бессоюзных приходится 38.

В сложноподчиненных предложениях времени господствует союз *когда* (38 примеров), затем по степени употребительности идут *как* (19 случаев), *только* (8 случаев), *пока* (покуда, покуль, покамест) (5 примеров).

---

[10] В примере имеется и личное местоимение первого лица *я*.

Большое число бессоюзных сложных предложений времени — характерная особенность диалектной речи. В современном литературном русском языке они встречаются сравнительно редко. Как нами отмечалось, бессоюзные сложные предложения времени находим почти исключительно в тех старорусских памятниках, которые близки к народной речи — в сочинениях протопопа Аввакума и в пословицах XVII в. [11]

Предложения без подчинительных союзов способствуют большей лаконичности и живости изложения. Временна́я связь в этих предложениях отчетливая, хотя в записи и отсутствует такой момент, как интонация, которая позволяла рассказчику обойтись без подчеркивания временны́х отношений путем постановки подчинительных союзов.

Как правило, рассказчик не употребляет и соотносительного слова *тогда*, позволяющего еще более четко установить одновременность или последовательность действий. Из 38 бессоюзных сложных предложений времени только три имеют во второй части *тогда* и одно — соотносительное слово *так*. Приведем ряд примеров с бессоюзными предложениями времени: «Он змея вдарил — *так* от разу убил» (№ 2); «Эты потанцовали, *пошла* большая танцовать» (№ 2); «Иде он мимо бани, *горит* там огонек» (№ 10); «Она и говорит: «Позыбли мою девочку, выросте она побольше, *отдам* за тебя замуж» (№ 13); «Приезжая на этот востров, видя на этом дубу — да! вверьх идуть вьюноши — *песни* поють, вниз идуть — *сказки* говорять» (№ 18); «Отворилось окошко — *влетае* голубка в это окно, вдарилась в об пол, сделалась красавица, такая девушка» (№ 20); «Придет время, *это* дело все рассмотрится» (№ 45); «Несколько времени он проехал, *падает* конь на колени» (№ 45); «Подбежит к этой божнице, *тогда* ты и хватай столицу» (№ 45); «Штап-капитан уехал в лес, в *этот* момент украли жену ево» (№ 47).

Мы отметили выше, что господствуют сложноподчиненные предложения времени с союзом *когда* (кода). Рассказчики предпочитают предложения с препозицией придаточного предложения. С постпозицией встретились только три случая (два из них в одной и той же сказке): «А баба и сказала ей: «Тогда ты ево увидишь, когда съешь три решета железнова бобу. Тогда он сам к тебе придет» (№ 13); «Он ей и сказал: «Тогда ты его ввидишь, когда достанешь с царского колодца воды живой. Достань и спрысни тое место, где сожгла шкурку. Тогда он к тебе придет» (№ 13); «Бери, штап-капитан, когда я тебе даю» (№ 47).

В последнем примере условно-временно́е значение. В нем отсутствует относительное слово *тогда*, которое усилило бы временно́е значение.

---

[11] *В. И. Борковский.* Сравнительно-исторический синтаксис восточнославянских языков. Бессоюзные сложные предложения, сопоставляемые со сложноподчиненными. М., «Наука», 1972, стр. 72.

В предложениях с препозицией придаточного предложения отсутствует относительное слово *тогда* или *так*. Исключение составляет следующий пример: «Взял он ему говорит: «Ну вот, говорит, теперь, когда ты мой зять, так сходи к змею-людоеду, принеси три волоса» (№ 15).

Приведем несколько примеров без соотносительного слова: «Когда, бывало, приде лавки поверилше, она его, бывало, всегда перенимае и за шею захватывае» (№ 19); «Когда пришла весна, солнышко пригрело, у лисе избушка растаяла» (№ 37); «Когда приехал Иван-служанкин, постучался под окном — босова волка сестра вышла» (№ 45); «Когда вошли они в эту опоследнюю комнату, даже вси перепугалися» (№ 47).

В следующем примере единственный случай с интерпозицией придаточного предложения: «А он, когда выйдет все золото, отойдет куда-нибудь, похаркает — опять у нево деньги» (№ 41).

Примеров с союзом *как*, что отмечено нами выше, значительно меньше, чем с союзом *когда*, однако заслуживает внимания тот факт, что из 38 примеров с *когда* 18 примеров в сказке под № 47, а 5 — в сказке № 45.

Обе сказки, значительные по размеру, рассказаны одним и тем же сказочником, употребившим лишь один раз предложение с *как* в сказке № 45. Других сказок от него не записано.

Временно́й союз *како* (как) более раннего происхождения, чем союз *когда*. Первый распространился в XIV—XV вв.[12], единичные примеры второго встречаются в XVI в., но начинает распространяться этот союз лишь в XVII в.

Впоследствии *когда* становится господствующим во временных конструкциях литературного русского языка.

Во всех примерах с *как* придаточное находится в препозиции или в интерпозиции. Чаще встречаются случаи с соотносительным словом (10 случаев), которым является *так* (в одном случае *тогда*).

Приведем примеры с соотносительным словом и без него: «Мать, как увидала, что она умерла, так сразу и умерла» (№ 1); «А потом, как они уснули крепко, захрапели, тогда старуха разбила горшок, застучала сковородником, кота пошла выпускать, тогда в этот момент эта барышня спеша́лась тоже за порог бежать» (№ 9); «Как стали яну мыть, платье это сдели — так она и вустала» (№ 30). «Он как съел, так и вырвало его сразу» (№ 41);

«Как ей родить приходило время трех сыновей, подкупили бабку-волшебницу, штоб как эту сестренку свергзить» (№ 18); «Налей самовар, как приде твой муж, ты сиди за столом припечальси» (№ 19); «Как огонь затушили, мышка просила у

---

[12] *В. И. Борковский*. Синтаксис древнерусских грамот. Сложное предложение. М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 156.

ней ключи» (№ 26); «Как лег на спокой, соснился ему сон» (№ 45).

Чтобы показать мгновенный переход от одного действия к другому, сказочник употребляет союз *только* (в придаточном предложении): «Потом только хотел ударить этово ворона — этот ворон в тот момент скок ему на плечо» (№ 16); «Только лакеи подошли к ему, хотели рубить яво, крикнул Степан: «Руби, шашка!» (№ 20); «Только он обдумал своим мыслям, откуль ни взялся молодой человек» (№ 47).

Во всех случаях с *только* придаточное предложение находится в препозиции к главному.

В предложениях с *пока* (покуда, покуль, покамест) действие главного предложения длится до того момента, когда закончится действие придаточного предложения (1-й, 2-й и 3-й примеры), или происходит в один из моментов придаточного предложения (4-й и 5-й примеры). Придаточное может находиться в препозиции, в интерпозиции и в постпозиции к главному предложению: «А ты лежи, покуда я застучу, я буду кота выпущать. Тогда ты выбегай» (№ 9); «Этот Горошинка и говорить: «Я тее так нетпушшу, пока я тее сказню» (№ 23); «Вот она там искала — искала, покуль нашла этот дом» (№ 30); «А оны, пока она ходила, быка съели, сеном набили и поставили в дровяшину — стоит» (№ 33); «Покаместь он будет доставать канавщиков да лопатчиков, ты тогда уедешь» (№ 45).

Наиболее многочисленны среди встретившихся нам примеров с условными предложениями (55 случаев) примеры с союзами *если, ели*. Все четыре случая с *ели* в одной и той же сказке (№ 47). Союз *если* (без частицы *бы* и с частицей *бы*) находим в 27 условных предложениях. Этот господствующий в современном русском литературном языке условный союз отодвинул и в сказках Пушкинского района на второе место союз *ежели* (ежли, ожели), который, как известно, только в конце XVIII в. начал вытесняться союзом *если*, а в дальнейшем стал рассматриваться как архаизм или просторечие.

Как правило, придаточное с *если, ели* находится в препозиции (иногда в интерпозиции) к главному. Случаев с постпозицией только два. В качестве соотносительного слова употребляются *то* (4 случая), *тогда* (3 случая), *так* (2 случая), *и* (2 случая — оба в одной сказке — № 45). Но чаще относительное слово отсутствует. Приведем несколько примеров:

1) Она и говорит: «Дорогой мой, если ты мне закон, избав меня от этой муки» (№ 1); «Три сестренки часали в байне лен. Онна и говорить: «Вот если б меня государь замуж взял, я б весь мир бы одела одной ллиной». А вторая говорить: «Что это, говорит, это нешто такое. Если б меня взял, тогда я одной ржиной все войска прокормила бы». А третяя говорит: «Это все, говорит, нешто. А меня если б взял бы, я б говорит, родила трех сыновей: руки по локоть, ноги по колено в золоте, а во лбу

месяц, в завойке звезды»[13] (№ 18); Она и говорит ему: «Если он был, так караульте вы, если он придет, а я его и в глазы не видела» (№ 35): «И говорит: «Если эшшо убежишь, тогда я тебя съем» (№ 40); «Он говорит: «Зайчица, зайчица, если не дашь молока, я тебя вобью» (№ 43); И говорит: «Если ты меня жалеешь, то в мою бочку слез больше нальешь. А если голыша, то в голышеву больше слез нальешь» (№ 43); «Наш усударь ответил водовозу: «Если ты посленнюю дочь отобьешь, и любую дочь бери, целиком царство подпишу» (№ 45); «Говорил этот Иван-служанкин: «Вот черный ворон, если ты сослужишь мне службу — и заворочу твово дитя» (№ 45);

2) «И думает штап-капитан: «Какое-то диво было в этом дому, ели не омманул меня рядовой солдатик» (№ 47); «Ели б я что знала, может быть, я домой бы попала» (№ 47).

Особо отметим пример, в котором условному союзу *если* придаточного предложения соответствует в главном тоже подчинительный союз *чтобы*, который в данном случае не является подчинительным: «Я, говорит, я могу. Если оправится, чтобы за меня царь ее замуж выдал» (№ 41).

Встретился еще один сходный пример, но не с союзом *если*, а союзом *ожели*: «Государь на прислугу: «Доложьте моим, что справилши ли оны. Ожели справилши, чтобы сею минуту были тут» (№ 47).

Только в одном из одиннадцати примеров с *ежели* (ежли, ожели) придаточное находится в постпозиции. Следует отметить, что большинство случаев с *ежели* (девять случаев) в сказках № 45 и № 47, принадлежащих одному рассказчику. Соотносительным словом (встретилось четыре случая с соотносительным словом) является только *то*. Приведем примеры как с соотносительным словом, так и без него: «Ну, говорит, сестрица, теперь ты берися за цепь и мене не бросай, ежели что слу́чится» (№ 2); «Ежели спать захоче — чем-нибудь забавляется» (№ 14); «Ой, милая, глу́па ты за эта. Ежли на это гневность поставить, то на свете жить нельзя» (№ 45); «Около поли брата есть березовая роща, и с этой рощи высмотри, где конь их пасется. Ежели вблизь версты, то не ходи. Если дальше версты, то иди» (№ 45); «Ну, ежли думается господь бог дась, ну, теперь поживем» (№ 47).

Случаи употребления временно́го союза *когда* со значением *если* немногочисленны: встретилось лишь четыре предложения с *ко́гда*. Напомним, что союз *когда* занимает в сказках Пушкинского района господствующее положение среди других временны́х союзов. Интересно отметить, что в одном из примеров (в третьем) рассказчик подкрепил условное значение *когда* употреблением рядом с ним условного союза *если*: «Он и говорит: «Нет, сударыня, мы так не можем, а вот когда хотите, так шампаньскова по рю-

[13] № 18 — «Царь Салтан». В сказке «Иван-царевич и три девицы» (№ 64), записанной в Болдинском районе с тем же сюжетом, в первом случае *кабы*, во втором — нет союза, в третьем — *если бы*.

мочке» (№ 16); «Потом Але́на Приукрасная и говорит: «Нет, говорит, когда ваша слуга хитра̀ да мудра̀, пущай она мои серьги достане со дна моря» (№ 16); «Але́на Приукрасная и говорить: «Когда если хитра́ ваша слуга да мудра́, пущай от мово отца достане венцальное платье» (№ 16); «Она и говорить: «Ишшо што это за красавица. Когда бы я в свое платье оделася — еще б красивее была» (№ 17).

Временно́й союз *коли*, который в роли союза условного предложения выступал редко и в древнерусских памятниках, представлен в сказках лишь четырьмя примерами. Для современного русского языка этот союз (как в значении временно́го, так и условного) — диалектизм. Три примера из четырех в одной и той же сказке — № 27, причем в одном и том же словосочетании: «Ну, вот барин и услышал, говорит: «Коли ты, Андрюшка, — вор, так вкрадь ты у миня быка»; «Ну, говорит, коли ты вор, вкрадь мне сама луччава коня»; «Ну, коли ты вор, вкрадь мою барыню»; «Алена Приукрасная-то и говорить: «Никак я не могу венчаться, у меня, говорит, мово батюшка карета на дне моря на пупе́. Чтоб достать эту карету, коли хи́тра [слуга]» (№ 16).

Большой интерес представляет пример с союзом *или* (дважды), наряду с *ежели*: «Промеж себя и столковали, што такое. «Или старая — будем бабушкой звать, или молодая — то нянюшкуй, а ежели красная девица — будем звать сестрицей» (№ 30).

Этот союз, широко употреблявшийся в древнерусских памятниках деловой письменности, в частности в грамотах [14], в дальнейшем был вытеснен другими условными союзами.

Поздний по возникновению союз *кабы* (с XVII в.), сохранившийся во многих русских диалектах, в сказках Пушкинского района встретился лишь один раз: «Эх, кабы мне этого медведя да впоймать, вот-то чудью было. Вот бы мой нареченный отец рассмехнулся б» (№ 45).

Бессоюзные сложные предложения, в которых первая часть указывает на условие, широко распространены в древнерусских и старорусских грамотах, в сводах законов XV—XVI вв., в пословицах XVII в., в письмах того же периода [15], известны они не только диалектной современной речи, но и литературному русскому языку.

Однако сказочники Пушкинского района явно предпочитают сложноподчиненные предложения условия. Мы можем отметить только один бесспорный пример (в нем 2 случая) с бессоюзным предложением условия: «Откуда ни взялся медведь и сел мужику на плеча. «Теперь я тебе съем! А нет — *ты* мне предоставь свою дочку. А нет — *сам* приезжай ко мне жить» (№ 12).

---

[14] *В. И. Борковский.* Синтаксис древнерусских грамот. Сложное предложение, стр. 175—178.

[15] *В. И. Борковский.* Сравнительно-исторический синтаксис восточнославянских языков. Бессоюзные сложные предложения, сопоставляемые со сложноподчиненными. М., «Наука», 1972, стр. 80—95.

В сложноподчиненных предложениях причины, как правило, находим союз *что*, известный древнейшим памятникам, но уже в сочинениях XVII в. встречающийся редко.

Таким образом, сказки не только сохранили этот союз несмотря на влияние литературного языка, но и предпочли его другим союзам причины. Встретилось тринадцать предложений с этим союзом, два предложения с тоже древним временны́м союзом *как* [16] и одно предложение со сложным союзом *потому что*, закрепившимся в русском литературном языке [17]. Приведем несколько примеров: 1) «Отец с матерью согласны ею отдать, что горас очень хорошо подъехали» (№ 1); «А царь не хотел отдавать, и девушка не хотела идти, что он простой мужик» (№ 41); «Оглядела жена. Она думала, что ей муж, что оны были голос в голос, рост в рост, лошадя одинаковы, вещя одинаковы — бросилась жена к мужу» (№ 45) [18]; «Прощаю я тебе все, штап-капитан, что ты сознательно сознаешься» (№ 47); 2) «Нет, ваше царское величество, я лучше помогу буфетчику, как к этому я маленько привышен» (№ 47); «Вот, дорогая моя верная прислуга, как одобряла моя жена тебя, я пожалею» (№ 47); 3) «А он говорит: «Вот, говорит, у меня закопана в возу; или жива ваша дочка или не, потому что они штыками кололи» (№ 1).

Многочисленны примеры с бессоюзными предложениями причины: их в сказках десять. Приведем несколько примеров: «Отец с матерью вышли, разрыли воз, она и умерши, прокололи в грудь» (№ 1); «Тогда оны увидели, што старуха с стариком уж совсем плохи: *оны* три года го́стили, а им показалось как три дня» (№ 10); «Этот Семен пришел в город. А тем бедствуют — *воды* нет» (№ 41).

Сложноподчиненные дополнительные предложения в сказках немногочисленны (20 случаев). Придаточное присоединяется в них при помощи *что* (што), *чтобы* (штобы), *где*, *куда*, *откуда*, причем чаще всего (10 случаев) встречается *что* (што).

---

[16] Примеры с употреблением *како* в роли условного союза отмечены нами в грамотах начала XIV в. См.: *В. И. Борковский.* Синтаксис древнерусских грамот. Сложное предложение, стр. 161. О союзе *как* в роли условного союза в диалектах см.: *В. И. Собинникова.* Строение сложного предложения в народных говорах (по материалам говора Гремяченского района Воронежской области). Воронеж, 1958, стр. 120.

[17] Пример с *потому что* отмечен нами в грамоте конца XV в. См.: *В. И. Борковский.* Синтаксис древнерусских грамот. Сложное предложение, стр. 161.

Пример из памятника деловой письменности тоже конца XV в. находим в труде И. И. Срезневского «Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам», т. III. СПб., 1912, стр. 1070. Е. Т. Черкасова также относит зарождение этого союза к концу XV в. в недрах деловой письменности (*Е. Т. Черкасова.* Служебное слово *бо* и его значение в древнерусском языке.— «Ученые записки Моск. гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина», т. LVI, вып. 2, 1948, стр. 91).

[18] Предложение причины входит в состав дополнительного предложения с *что* (с первым *что*).

Приведем несколько примеров: «И она не знае, куда детца?» (№ 1). «Отец виде, что дурак доказал» (№ 14); «Говорят: «Ваня, лезь туда, показывай, где убитый» (№ 14); «Вот этот рак крикнул ракам, чтоб разыскать серьги скорее» (№ 16); «В тот момент прознала лиса, что Иван-царевич погибае в колодце» (№ 22); «Она заметила, откуда он берет золото» (№ 41).

Значительно больший интерес, чем сложноподчиненные дополнительные предложения с глаголами восприятия, мыслительной деятельности, волевого или эмоционального состояния, говорения, сообщения, вводящих вторую дополнительную часть, представляют сопоставляемые с ними бессоюзные дополнительные предложения.

Эти предложения встречаются в древнерусских памятниках, использованы они и в старорусских памятниках различных жанров [19], широко представлены в русских народных говорах.

В сказках только восемь бесспорных примеров: «Он стал смотреть, видит: *кто-то* репу тягае» (№ 14); «Потом он слышит — *какой-то* шорох в огороде получается» (№ 14); «Пришли туда, увидели — *убит* мужик» (№ 14); «Назавтра встала баба убитого — видит: *мужик* пропал» (№ 14); «Да это не дядя, а козел».— «А я думал — *дядя*» (№ 14); «И она видя: *понанесли*, понавезли, стали тут пить-ись вециром» (№ 30); «Ну, вот она видит — *бежит* заяк» (№ 33); «Оглянулся государь в окно. Видит: *едет* штап-капитан с своей женой, моей дочкой» (№ 47).

В этих примерах отчетливо звучит живая речь рассказчика.

Отметим, что данные примеры можно сопоставить лишь с теми сложноподчиненными дополнительными предложениями, в которых придаточное присоединяется к главному при помощи союза *что*. Они допускают вставку *что* без изменений в строе предложения и замен одних глагольных форм другими.

По частоте употребления определительные предложения уступают только временны́м предложениям. В нашем материале их 48, причем заметное место занимают бессоюзные определительные предложения — 12 примеров.

Способы связи главного и придаточного весьма разнообразны. Мы находим в составе придаточного *который*, *какой*, *что* (што) в значении *который*, *какой*, *чтобы*, *где*, *как*.

Чаще всего встречается *который* (19 примеров из 36), затем — *что* (7 примеров), *где* (6 примеров), редко — *чтобы* (2 случая), *какой* (1 случай), *как* (1 случай).

Таким образом, господствуют те относительные слова (*который, что*), которые и в древнерусских памятниках были широко представлены. Как правило, придаточное стоит в постпозиции или в интерпозиции. Случай с препозицией — единственный

---

[19] *В. И. Борковский.* Сравнительно-исторический синтаксис восточнославянских языков. Бессоюзные сложные предложения, сопоставляемые со сложноподчиненными, стр. 107—112.

(в № 29). Приведем несколько примеров: 1) «Потом их срубили, и от одной барышни рука откатилась с перстнем под кровать, к той девушке, которая под кроватью лежит» (№ 9); «Деньги уплачивают Марку Богатому, которые оны были должны» (№ 15)[20]; «Этут волк побег коло зморья, поймал рака, который нада всим ракам рак» (№ 16); «Послал двух деньшшиков в эту гостиницу — обыскать солдатиков, которые там гуляють» (№ 19); «Дед поехал с бабуй на ярманку. Доцкам сказал: «Вы останетесь, идите за ягодам: котора больше всех ягод наберé, той куплю золотое яéцко и курьяньскую шубку» (№ 29); 2) «Вбрался в такой лес, что никак ему не выдти» (№ 23) «Вот она ишла-ишла-ишла, вот пришла она, в дрямуцым тым лясу таки хоромы, что ни в сказке сказать, ни пяром написать» (№ 30); «Вырос густой дремучий лес, что не пройти и не проехать» (№ 43); 3) «Достань и спрысни тое место, где сожгла шкурку» (№ 13); «Приехал в свое государство, где он именно служил» (№ 47), 4) «Она приготовила таково кушанья, чтобы ево вырвало» (№ 41); 5) «Государь тое время был отправился в прочие державы, как ей время родить» (№ 18)[21]; 6) «Вор ноцью взял евоное пальто, белый халат, в каким ходют, взял водки, к этому подойде: «Выпейте водки, лучше будете стеречь» (№ 27).

Характерно, что весьма часто во встретившихся нам примерах при определяемом слове в качестве определения стоит местоимение (той, этот, такой), которое требует обязательного в дальнейшем (в придаточном предложении) более точного определения определяемого имени существительного.

Бессоюзные сложные предложения без относительных местоимений, но с выраженным значением определения в зависимой (с точки зрения смысловой, а не формальной) части — одна из наиболее характерных черт памятников письменности, как ранних, так и поздних — XV—XVII вв. Они сохранились в современных народных говорах всех восточнославянских языков.

Одна из трех групп встретившихся в сказках бессоюзных предложений — предложения, в которых «дополнение или подлежащее главного предложения указывает на подлежащее или дополнение придаточного паратактичного, в коем нет не только относительного, но и указательного местоимения»[22]: «Пришла к старику — *тоже был колдун*»[23] (№ 13); «Види человека — *начал репу тягать*» (№ 14); «Нашел бочку, *приплыла к воротине* и вынул эту бочку, говорит, с вадé, нашел мальцыка» (№ 15); «Был старик такой, *ловил рыбку*» (№ 21).

---

[20] Придаточное стоит не непосредственно после определяемого слова *деньги*.

[21] Придаточное стоит не непосредственно после определяемого слова *тое время*.

[22] *А. А. Потебня*. Из записок по русской грамматике, ч. III. М., 1968, стр. 251—252.

[23] Определяющая часть здесь и дальше напечатана курсивом.

Вторая группа, согласно А. А. Потебне,— предложения, в которых существительное главного предложения повторяется в зависимом предложении с указательным местоимением или без него, с соединительными союзами *и*, *а* при зависимом предложении или без союза. В сказках четыре таких предложения, причем во втором и четвертом примерах имеется указательное местоимение и союз *и*: «Был царь, *в царя было два царства*» (№ 2); «Проехали немного: стоит изобка и теке река — Калиновка, *и на той реке мост и написано*: «Кто буде проходить через эту реку — не пропускать ни пешего, ни конного» (№ 2); «Идет высаженной дорогой — *лесом высажена дорога*» (№ 16); «И стоить на этом вострови дуб, *и на этом дубу три въюноша»* (№ 18).

Третья группа, характерной чертой которой является то, что в зависимом предложении не повторяется существительное главного предложения с указательным местоимением, а стоит личное местоимение третьего лица: «Вот на мост въезжае змей, *у него конь спотыкается*» (№ 2); «Сказал ему отец: «После моей смерти — *в его было двенадцать лавок и двенадцать прикашшиков* — на двенадцать дней лавки закрой, клюци ото всех прикашшиков отбери, торговли не дай никакой» (№ 16)[24]; «Жил в городе такой синúльник, *звать ево Иван*» (№ 17); «Теперь прибегает пятый [четвертый] чорт, говорит: «Ванюша, давай бороться». Ванюша говорит: «Я не буду, а иди у нас на воротáх лежит дед, *ему 75 лет*. Только подерябай ево хорошо по щекам, тогда с тобой буде бороться» (№ 36).

Рассмотренный нами материал позволяет сделать некоторые общие выводы.

Конечно, сказки, записанные спустя сто лет после того, как их слушал А. С. Пушкин, не могут не отличаться в какой-то степени от сказок, которые рассказывали поэту,— как в отношении содержания, манеры изложения, так и в отношении языка.

В. И. Чернышев отмечает отсутствие «значительного книжного влияния в середине 20-х годов нашего века на сказки, издавна ходившие в б. Пушкинской волости»[25]. Это замечание сделано В. И. Чернышевым в отношении содержания сказок в связи с вопросом о влиянии текстов Пушкина на современную народную сказку данной местности, но может быть распространено и на язык сказок.

Однако нельзя не учитывать того, что даже неграмотные сказочники могли усваивать те или иные черты литературной речи в результате общения с лицами, владеющими литературным языком.

Исследователь диалектов не может не считаться и с тем непреложным, по нашему мнению, фактом, что и диалекты не оста-

---

[24] Определяющая часть стоит не непосредственно после определяемого слова *отец*.

[25] «Сказки и легенды Пушкинских мест», стр. 284.

ются неизменными, что в них происходят свои определенные процессы даже и при отсутствии взаимодействия с литературным языком.

На основании сказанного мы полагаем, что те отмеченные нами диалектные и архаические особенности синтаксиса, которые широко представлены в сказках, были не только одними из самых распространенных, но и самых устойчивых черт диалектного синтаксиса.

В то же время в отношении сравнительно редко представленных синтаксических явлений мы не имеем оснований сделать вывод, что они были в прошлом нехарактерными для данного говора. К таким явлениям, в частности, относим бессоюзные сложные определительные предложения.

Те черты синтаксиса сложного предложения, которые принадлежат и сказкам и литературному языку, могут быть в сказках или заимствованными из литературного языка, или принадлежащими не только литературному языку, но и диалекту.

Полагаю, что большинство из них существовало в говоре с давних пор и их не следует рассматривать как результат влияния литературного языка.

Конечно, историка русского языка, диалектолога в первую очередь интересуют диалектные, архаические синтаксические особенности сказок.

Они ни в коей мере не затрудняют понимание содержания сказок и в то же время придают им своеобразную прелесть, поскольку являются характерной чертой *народной* сказки.

Сказки, на которые сделаны ссылки в тексте статьи

№ 1. «Жених-разбойник»; № 2. «Иван-царевич, Иван-кухаркин, Иван-сучкин»; № 9. «Про разбойников»; № 10. «О Тимофее»; № 12. «Ореховая веточка»; № 13. «Муж-собака»; № 14. «Иванюшка-дура́нюшка»; № 15. «Марко Богатый»; № 16. «Иван-купецкий сын»; № 17. «Золотая гора»; № 18. «Царь Салтан»; № 19. «Неверная жена»; № 20. «Вышивальщица ковров»; № 21. «Сказка о рыбаке и рыбке»; № 22. «Об Иване-царевиче и жар-птице»; № 23. «Богатырь Горошина»; № 24. «Антон»; № 25. «Морозко»; № 26. «Дочь и падчерица»; № 27. «Вор Андрюшка»; № 28. «О рыбаке и рыбке»; № 29. «Чудесная дудка»; № 30. «Самоглядное зеркало»; № 31. «Волк и коза»; № 32. «Волк»; № 33. «Лиса-ночлежница»; № 34. «Слепая невеста» (Анекдот) № 35. «Про Кащея»; № 36. «Ва́нюшка и черти»; № 37. «Про зайчика»; № 38. «Котик-бродик (он броди по лесу, ищет пищи)»; № 39. «Про дрозда и лисицу»; № 40. «Девочка и волк»; № 41. «Два брата»; № 42. «Мальчик-с-пальчик»; № 43. «Иванушка и Настенька»; № 44. «Волшебное кольцо»; № 45. «Иван-царевич и Иван-служанкин»; № 47. «Солдат и царская дочь».

Р. А. Будагов

ВОЗДЕЙСТВИЕ ЧЕЛОВЕКА НА ЯЗЫК

1

За последние двадцать пять лет в исследованиях в области социологии языка независимо от того, когда возник более поздний термин «социолингвистика», всячески подчеркивается, что социолингвистические разыскания относятся к внешней лингвистике, к внешним условиям бытования отдельного языка или ряда языков. Обычно изображается такая картина: существуют языки с их сложной (многоярусной) структурой и определенная среда, в которой эти языки функционируют. Социолингвистика и имеет дело с этой средой, оставляя в стороне «механизмы языков» и предоставляя внутренней лингвистике возможность заниматься языками в их собственно лингвистических «устройствах».

Подобное истолкование социальных функций языка представляется мне неверным. Дело даже не в том, что внутреннее «устройство» языка во многом определяется условиями его функционирования. Взаимодействие внешних и внутренних факторов бытования языка охотно признается даже теми лингвистами, которые все же сводят социологию языка к чисто внешним факторам. Дело в том, что социология языка не относится ни к внешним, ни к внутренним факторам функционирования языка. Она обусловлена языком в целом. Роль социологии языка определяется его социальной сущностью. Хорошо известно, что именно язык является важнейшим средством общения между людьми, живущими в обществе. Вместе с тем язык выступает как «практическое реальное сознание», детерминированное социально.

Све́дение социологии языка к внешним факторам его бытования неизбежно приводит к концепции, согласно которой сам язык социально не обусловлен, что он развивается лишь по имманентным законам, определяемым его внутренней структурой: социально детерминировано только окружение языка, среда его функционирования, но не его структура. Нисколько не отрицая известного значения имманентных причин движения языка, нельзя согласиться с теми учеными, которые все социальное сводят к внешнему, а все имманентное — к внутреннему. Подобная концепция не только обедняет социальную природу языка, но и представляет ее в искаженном виде.

Приведем здесь только один пример. Перечисляя области науки, которыми занимается социолингвистика, американский лингвист Е. Хауген называет: контакты между языками, билингвизм, социальные диалекты, языковая политика того или иного госу-

дарства. Социолингвистика интересуется также «результатами нормирования языка». Вот, собственно, и все[1]. Иногда к этому присоединяют различные процессы социальной дифференциации лексики. Сам по себе язык оказывается почти за пределами социолингвистики, так же как и важнейшие его уровни — фонетический, фонологический, морфологический, словообразовательный, синтаксический, стилистический.

Получается, таким образом, что социолингвистика больше занимается особыми случаями и особой языковой ситуацией (например, билингвизмом), чем языком в его основных функциях. Спору нет, «особые случаи» тоже весьма интересны и показательны (например, упомянутый билингвизм или социальные диалекты). И все же их удельный вес в науке менее значителен сравнительно с удельным весом проблемы развития и функционирования того или иного общенационального языка. Создается впечатление, что здесь-то социолингвистика и устремляется в сферу лишь внешних социальных условий, в которых протекает развитие и функционирование языка.

Возникает новое затруднение. Только в последние годы ученые стали относить к социолингвистике случаи сознательного воздействия людей на нормы литературного языка. Начали появляться отдельные монографии, посвященные «теории языкового планирования», типам «защиты языка» в разные эпохи и т. д.[2] Характерно, что подобная тематика стала занимать видное место в зарубежных исследованиях в области социолингвистики. Между тем очень многие языковеды продолжают считать, что такие понятия, как «научный» и «предписывающий», несовместимы: там, где лингвисты что-либо «предписывают языку», там нет и науки, соответственно научными могут быть лишь исследования, свободные от всяких указаний, преследующих нормативные цели.

Наиболее последовательно подобную концепцию языка защищает А. Мартине, особенно в книге «Основы общей лингвистики». Первый параграф этой книги так и называется «Лингвистика — наука без предписаний»[3].

По мысли А. Мартине, всякие предписания опираются на те или иные «эстетические или моральные принципы». Лингвистика же не может иметь отношения к этим принципам. Она должна быть объективной. Ввиду того, что предметом лингвистики «является человеческая деятельность, у лингвиста может возникнуть искушение вместо беспристрастного наблюдения заняться языко-

---

[1] *E. Haugen.* Quelques problèmes de la sociolinguistique. Bucarest-Sinaia, 1971, p. 5.

[2] См., например: *V. Tauli.* Introduction to a theory of language planning. Uppsala, 1968; *S. Bengtsson.* La défense organisée de la langue française, Uppsala, 1968.

[3] *A. Martinet.* Eléments de linguistique générale. P., 1960, стр. 9 (см. русский перевод этих очерков в сборнике: «Новое в лингвистике», вып. III. М., ИЛ, 1963, стр. 368).

вым регламентированием: перестать замечать, как и что говорится в действительности, с тем чтобы указать, как и что следует сказать» [4]. В этих рассуждениях нельзя не обнаружить логической ошибки. У Мартине получается, будто бы всякое указание лингвиста — сказать или написать необходимо так, а не иначе — неизбежно приводит к утрате способности «беспристрастного наблюдения», к искажению языковой реальности. Но первое вовсе не обязательно ведет ко второму. Можно прекрасно и изучать язык, и понимать, что́ является в данную эпоху его бытования нормой и что́ оказывается за пределами этой нормы. При наблюдении ненормированного согласования во французском языке *la lettre que j'ai écrit* (пример автора) Мартине предлагает воздержаться «от гнева пуриста». Гнев действительно здесь ни при чем, но сопоставить подобное ненормированное согласование с согласованием нормированным (*la lettre que j'ai écrite*) весьма полезно для объяснения как первой, так и второй конструкций.

Сделанные замечания преследуют лишь одну цель: в лингвистике нашего времени нельзя противопоставлять научное начало началу, основанному на стремлении человека оказывать воздействие на родной для него язык. Конечно «предписывать языку» что-либо можно разумно и неразумно. Но в тех случаях, когда «предписания» основываются на точных знаниях, они не только не опасны для науки, но и весьма желательны. Именно поэтому различные типы разумного воздействия человека на язык должны рассматриваться в науке о языке и специально — в социолингвистике. Некоторые из советских лингвистов, в частности Л. В. Щерба, прекрасно понимали возможность совмещения научных и «нормирующих устремлений» в деятельности тех или иных ученых [5].

Любопытно, что уже в эпоху европейского Возрождения и позднее многие выдающиеся мыслители и писатели хорошо сознавали возможность совмещения чисто научных и нормирующих языковых описаний и исследований. Больше того, эти мыслители и писатели считали, что разумная «обработка языка» не только не противоречит «природе языка», но и делает эту «природу» еще лучше, еще совершеннее. Так, например, в XVI столетии ставили эту проблему Макиавелли в Италии и Ронсар во Франции [6]. Позднее, в XVII в., значение работы над языком подчеркивали классицисты, а в эпоху «века Просвещения» об этом писали Дидро и Вольтер, Лессинг и Гердер, Ломоносов и Тредиаковский. Известно, что первые европейские академии создавались в

---

[4] Там же, стр. 369.

[5] *Л. В. Щерба.* Избранные работы по языкознанию и фонетике. Л., 1958, т. 1, стр. 64—65. См. также: *М. Б. Храпченко.* Семиотика и художественное творчество. Статья первая.— «Вопросы литературы», 1971, № 9, стр. 69—95.

[6] См.: *M. Vitale.* La questione della lingua. Palumbo, 1962, 293; *L. Terreaux.* Ronsard correcteur de ses oeuvres. P., 1968, p. 698—699.

XVII—XVIII вв. прежде всего как учреждения, которые должны были «упорядочить» родной язык своей страны.

Положение вещей изменилось в XIX столетии. Возникновение сравнительно-исторического языкознания привело к смещению внимания исследователей — с чисто «человеческого аспекта» языка в сторону «механических законов» его развития и функционирования. Уже совсем по другим причинам стремились «уберечь» язык от влияния на него человека различные структуралистические течения в лингвистике нашего столетия. Думается, однако, что наука наших дней теперь уже не имеет права так ставить вопрос: либо исследование языка на основании объективных законов его функционирования, либо изучение различных видов воздействия человека на язык. Одно направление не противоречит и не должно противоречить другому.

В самом деле, теоретики Возрождения были безусловно правы, подчеркивая человеческую природу языка. Но и ученые XIX—XX столетий были по-своему правы, разрабатывая объективные законы развития и функционирования языка. По-видимому, настало время показать взаимодействие первых и вторых факторов: язык, объективно функционируя, одновременно и не зависит и зависит от деятельности людей, говорящих на этом языке. Поэтому и исследования языка могут быть в одно и то же время и объективными и нормативными.

Таковы основания, позволяющие включить лингвистическую активность людей в сферу науки о языке, в частности — в сферу социолингвистики.

2

Вопрос о возможности влияния человека на язык и его нормы имеет свою — и при том довольно длительную — историю. В этом плане я уже отметил роль мыслителей XVI—XVII столетий. Обратим внимание на некоторые эпизоды из истории лингвистических идей XIX—XX вв.

В 60-х годах минувшего века Макс Мюллер утверждал, что люди не могут воздействовать на язык прежде всего потому, что они не в состоянии строить его так, как они строят дома, создают скульптуры, сочиняют поэмы. Поэтому, заключал Мюллер, язык относится к наукам естественным, а не общественным[7]. Примерно через сто лет, уже в наше время, несколько иначе был поставлен вопрос американским лингвистом Р. Холлом. Он постоянно выступает уже не столько против возможности воздействия на язык, сколько против понятия нормы литературного языка, против лингвистической нормы вообще. Всякая норма представляется Холлу недемократичной. Норма сдерживает

---

[7] *Макс Мюллер.* Чтения по науке о языке. СПб., 1865, стр. 3—15 (см. также названия глав этой книги).

человека, мешает ему «развернуться». В концепции американского лингвиста лишь язык отдельного индивидуума оказывается реальным. Так называемые «общие языки» — только абстракция, мешающая правильно оценивать подлинную лингвистическую ситуацию [8].

Доктрина, сводящая на нет всякое значение общих категорий в лингвистике, не дает никакой возможности разобраться в соотношении объективного и субъективного, общепринятого и индивидуального, наличного и вновь приобретенного в самом языке, в его структуре, в грамматике и в лексике. Не говорим уже о о том, что насмешки над нормой в устах лингвиста кажутся по меньшей мере странными: понятие литературного языка немыслимо без понятия нормы. Разумеется, сама норма не статична и не догматична. Она — в постоянном движении. И все же ее огромное общественное значение не может быть взято под сомнение [9].

Близок к Холлу и другой американский лингвист — Н. Хомский. В работах последних лет, противореча более ранним своим высказываниям, Хомский всячески подчеркивает «творческий характер» любого естественного языка (у Холла несколько иначе — «свободное языковое творчество индивидуума»). Однако при внимательном рассмотрении выясняется, что проблему творческого характера языка Хомский сводит к тому, что «дар языка» у всех людей всегда оказывается врожденным [10]. Исследователя совершенно не интересуют конкретно-исторические условия развития тех или иных языков и разновидности «языковой активности» людей в разные эпохи. Проблема «творческого характера» языка предстает у Хомского не в своих социально-исторических аспектах, а в аспекте биолого-физиологической детерминации. При такой, явно односторонней постановке вопроса, трудно говорить об общественной роли воздействия людей на язык, о формах и разновидностях подобного воздействия, об его многоаспектности в условиях бытования разных языков народов мира.

«Дар языка» сам по себе весьма важен, но им отнюдь не исчерпывается активная позиция людей в сфере самого языка.

Всячески акцентируя значение общей проблемы воздействия людей на их родной язык, следует при этом различать собственно воздействие (нередко не вполне осознанное или вовсе неосознанное) и воздействие осознанное или целенаправленное. Не всякое лингвистическое воздействие выступает как целенаправленное. Подобное различие между д в у м я о с н о в н ы м и т и п а м и в о з д е й с т в и я почти совсем еще не изучено применительно к конкретным литературным языкам или группам язы-

---

[8] См.: *A. Rey.* R. Hall et la linguistique américaine.— «Zeitschrift für romanische Philologie», 1970, N 1-2, p. 211—213.

[9] См. об этом подробно в моей книге «Литературные языки и языковые стили» (М., изд-во «Высшая школа», 1967, стр. 40—98).

[10] *N. Chomsky.* Language and Mind. N. Y., 1968, p. 3 и сл.

ков. Можно лишь предположить, что в периоды интенсивного оформления лингвистической нормы воздействие на нее со стороны писателей, а иногда и профессиональных «законодателей» языка бывает обычно и бóльшим, и более целенаправленным, чем в другие исторические периоды, когда воздействие не достигает уровня целенаправленного регулирования.

В этом плане представляет большой интерес успешный опыт языкового строительства в СССР после Великой Октябрьской социалистической революции. Большое количество языков, ранее не только не имевших своей письменности, но в ряде случаев и своего алфавита, изучается теперь целенаправленно. Результаты оказываются самыми благоприятными: языки получают все условия для своего развития.

3

Покажем теперь (здесь неизбежно кратко), как влияет активность людей, состояние науки в ту или иную эпоху, на систему грамматики конкретных языков, на формирование их грамматических категорий.

Под влиянием философских учений XVII—XVIII вв. в романских языках стала широко развиваться субстантивация прилагательных отвлеченного значения: французское прилагательное *relatif* (относительный) вызывало к жизни существительное *le relatif* (относительность), соответственно *absolu* (абсолютный) — *l'absolu* (абсолютность). Параллельно в испанском: *relativo — lo relativo, absoluto — l'absoluto,* в итальянском: *relativo — il relativo, assoluto — l'assoluto* и т. д. Процесс субстантивации отвлеченных прилагательных был обусловлен развитием философской мысли определенной эпохи. Еще более ярко аналогичный процесс проходил в немецком языке, где субстантивация типа *das Werden* (становление, возникновение) от глагола werden — стала широко наблюдаться в ту же эпоху [11]. Определенное грамматическое явление было обусловлено столь же определенным явлением в истории науки, в истории человеческой мысли и человеческой деятельности.

В свое время Пушкин очень интересовался проблемой соотношения слова и предложения, в частности в связи с употреблением отрицания *не.* К этому вопросу поэт возвращался неоднократно, но специально осветил его в 1828 г. в ответе на статью журнала «Атеней» об «Евгении Онегине», а через два года уточнил «правило» в своих заметках о том же «Онегине». «Стих: *Два века ссорить не хочу,*— писал Пушкин,— критику показался неправильным. Что гласит грамматика? Что действительный глагол, управляемый отрицательною частицею, требует уже не вини-

---

[11] См.: *M. Wandruszka.* Sprachen. Vergleichbar und Unvergleichlich. München, 1969, S. 244—247.

тельного, а родительного падежа. Например, *я не пишу стихов*. Но в моем стихе глагол *ссорить* управляем не частицей *не*, а глаголом *хочу*. Ergo правило сюда нейдет. Возьмем, например, следующее предложение: Я не могу вам позволить начать писать ... *стихи*, а уже, конечно, не *стихов*. Неужто электрическая сила отрицательной частицы должна пройти сквозь эту цепь глаголов и отозваться в существительном! Не думаю»[12].

В этом тонком замечании Пушкина об отрицании *не* и последующем падеже дополнения поставлена важная грамматическая проблема о формах выражения в языке зависимой и независимой субстанций. Пушкин показывает, что слово, передавая понятие, в определенных случаях стремится и грамматически оказаться в сравнительно независимой форме. Слово по отношению к предложению — это своеобразный «Ванька-встанька»: стóит только грамматическим связям ослабеть (в особенности в языках флективных), и слово сейчас же «вырывается» из этих связей, сейчас же переходит в падеж независимой или сравнительно независимой субстанции. В тех же случаях, когда винительный формально совпадает с именительным, его грамматическая зависимость оказывается только синтаксической и, следовательно, по нормам флективных языков уже несколько ослабленной. Эта допустимость двоякого выражения грамматической связи во флективных языках (морфологического и синтаксического) была тонко подмечена Пушкиным и столь же тонко интерпретирована.

Не касаясь здесь практического значения этого знаменитого грамматического правила (в наше время оно иногда нарушается), сама попытка Пушкина сформулировать закономерность и оказать тем самым *воздействие* на грамматические нормы литературного языка весьма интересна как одна из иллюстраций активной позиции поэта не только в области лексики и стилистики, но и в области грамматики. И такие примеры активной позиции больших писателей можно обнаружить в истории разных национальных языков.

Не следует, однако, думать, что подобного рода воздействие на язык наблюдается только в периоды интенсивного становления его нормы. Оно выступает как постоянный фактор на протяжении всей истории литературных языков, но в «поворотные» эпохи выражается отчетливее и ярче.

В другой связи исследователи уже обращали внимание на «короткую фразу» в языке русской художественной литературы конца 20-х — начала 30-х годов нашего столетия. Такая «короткая фраза», зародившись в недрах художественной литературы, затем в какой-то мере стала характеризовать и другие стили письменного изложения. В 1928 г. В. Шкловский, например, так писал об одном своем современнике: «Зощенко — человек небольшого роста. У него матовое, сейчас желтоватое лицо. Украинские

---

[12] См. сб. «Пушкин-критик». М.— Л., 1934, стр. 238.

глаза. И осторожная поступь. У него очень тихий голос. Дышит Зощенко осторожно... Успех у читателей еще не дал Зощенко возможности поехать лечить сердце. Набраться крови» [13]. Подобная «рубленая фраза» стала встречаться у многих прозаиков отмеченной эпохи. В те времена «краткой фразой» стремились писать Шкловский и Зощенко, Паустовский и Катаев, Ильф и Петров, Бабель и Кожевников. Все это не оставалось только «литературой», только признаком художественной «манеры». Сама эта «манера» не могла в какой-то степени не повлиять на сближение разговорной и письменной речи. Разумеется, не следует преувеличивать подобного влияния. И все же резкое противопоставление «так говорят, но так никогда не пишут» стало казаться теперь несколько архаичным.

Возникнув первоначально в индивидуальном употреблении отдельных писателей, «рубленая фраза» вызвала затем целый ряд лингвистических последствий, и прежде всего некоторое сближение стилей разговорной и письменной речи, сближение грамматических конструкций разных стилей литературного языка. Воздействие человека на язык и в таких случаях не подлежит сомнению.

В свое время А. А. Потебня писал, что старое в языке «... изменяет свой вид и значение в целом единственно от присутствия нового» [14]. Возникновение нового отражается на старых основах любого литературного языка тем отчетливее, чем подвижнее литературная традиция данного времени. Сознательное воздействие людей на язык вполне возможно в разных его сферах, что нисколько не противоречит объективности процесса развития самого языка. Разумеется, подобное воздействие легче обнаруживается в литературной норме языка, чем в его общенародных основах, но, учитывая, что в нашу эпоху варианты единых национальных языков обнаруживают тенденцию к известному сближению, mutatis mutandis, сказанное относится и к национальным языкам в целом.

Все это имеет прямое отношение и к социолингвистике. Уже сама возможность бóльшего влияния на язык со стороны писателей и ученых в одну историческую эпоху в отличие от другой предопределяется социальными условиями развития языка в разные периоды. Не менее важно и другое: активная позиция людей по отношению к своей родной речи. Имея в виду язык, К. Маркс и Ф. Энгельс писали в «Немецкой идеологии»: «Само собой разумеется, что в свое время индивиды целиком возьмут под свой контроль и этот продукт рода» [15]. В самом языке всегда имеется много «человеческого». И это «человеческое», столь

---

[13] См. сб. «Михаил Зощенко. Статьи и материалы». Л., 1928, стр. 16.

[14] *А. А. Потебня.* Из записок по русской грамматике. Изд. 2. Харьков, 1888, стр. 125.

[15] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Сочинения, т. 3, стр. 427.

очевидное, например, в лексике и стилистике, обнаруживает себя и в других сферах языка, в самой степени его исторического движения, в его бесконечно многообразных выразительных возможностях.

До последнего времени социолингвистика больше интересовалась языковыми контактами, языковой дифференциацией. Настало время расширить сферу социолингвистики: активная позиция людей (и прежде всего выдающихся представителей общества определенной эпохи) в области их родного языка ставит перед лингвистами проблему постоянного и глубокого взаимодействия между языком и его носителями, сознательно или бессознательно воздействующими на нормы родного языка, на его возможности и ресурсы.

А. В. Десницкая

КАК СОЗДАВАЛАСЬ ТЕОРИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ЯЗЫКА

(Из истории советского языкознания)

Хорошо известно, что приоритет в разработке теории формирования и развития национальных языков, составляющей одно из достижений советского языкознания, принадлежал Л. П. Якубинскому и В. М. Жирмунскому, которые в своих исследованиях начала 30-х годов впервые сформулировали положения, легшие в основу общепринятой в настоящее время концепции [1]. Однако лингвист сегодняшнего дня, перечитывающий или впервые читающий эти работы, невольно фиксирует внимание на некоторых формулировках вульгарносоциологического характера, которые при современном уровне разработки проблемы кажутся наивными, а иногда просто ошибочными. Между тем остатки в сущности уже преодоленных самими авторами концепций, сохранявшиеся в виде традиционной для того времени фразеологии, не должны заслонять то принципиально новое, что было внесено упомянутыми учеными в разработку основных теоретических положений советского языкознания. Чтобы составить объективное суждение о том, как было положено начало современной теории национального языка, необходимо представить себе состояние советского языкознания в 20-е годы, его проблематику и в особенности тот методологический уровень, на котором ставились и решались вопросы лингво-социологического характера.

Особенности раннего этапа в развитии советской лингвистической науки выявляются при обозрении наиболее важных направлений, по которым развертывались исследования. Направления эти были довольно различны, и круг выдвигавшихся проблем относительно широк.

Лозунгом времени стало обращение к современности, актуализация лингвистической работы. Внимание многих ученых направилось на решение практических задач культурного строительства, в число которых входили: проведение орфографических реформ, модернизация старых и разработка новых письменностей для различных языков многонациональной Советской страны, создание учебных пособий по языку для школьного и внешкольного образования, решение языковых проблем, связанных с развитием массовой печати, и др. Языкознание оказалось тесно связанным с жизнью и получало от нее непосредственные импульсы не только в постановке и решении практических задач языко-

[1] *А. Иванов, Л. Якубинский*. Очерки по языку. Л.— М., 1932; *В. Жирмунский*. Национальный язык и социальные диалекты. Л., 1936.

вого строительства, но и при попытках осмысления языковых процессов, происходивших в молодом советском обществе.

Благодаря высокому уровню лингвистических традиций, унаследованных от дореволюционной академической и университетской науки, советские языковеды были хорошо подготовлены для выполнения вставших перед ними практических задач. Однако для разработки социологических проблем языкознания они еще были слабо вооружены. Причиной этого являлось прежде всего отсутствие серьезных знаний в области марксистско-ленинской теории. Тем не менее тяга к постановке такого рода вопросов была очень велика, что определялось живым ощущением актуальности лингвистической работы в условиях строительства социалистической культуры, а также естественным для участников этого строительства стремлением к созданию марксистской науки о языке.

Подходы к социолингвистической тематике в известной мере осуществлялись путем выдвижения проблемы социальных диалектов (частично с использованием опыта французской лингво-социологической школы А. Мейе). В этой связи ставились задачи изучения языка города, языка деревни, языка рабочих; исследовались явления социальной дифференциации в лексике, описывались словарные инновации революционной эпохи.

С другой стороны, на работу лингвистов оказывали влияние вульгаризаторские установки левацких течений, с шумом заявлявших о себе в 20-е годы. Эти установки оставляли свой отпечаток не только на формулировках, но и на понимании некоторыми языковедами сущности языковых процессов и явлений. Создание и распространение вульгарносоциологических концепций в языкознании 20-х годов было в известной мере связано с влиянием идей пролеткульта. Явно пролеткультовский характер имели утверждения о необходимости построения нового, революционного языка и о «классовости» языка. Интересно, что такого рода идеи первоначально выдвигались за пределами собственно лингвистической среды. Но если на других участках культурной жизни они своевременно подвергались критике и отбрасывались, то, проникнув в языкознание и поддержанные авторитетом методологически неподготовленных теоретиков, они приобретали характер научных догм.

Так, идея о коренном преобразовании языка, о строительстве нового языка — языка будущего прозвучала раньше всего в декларациях футуристов о словесной работе [2]. «Сознательная реорганизация языка применительно к новым формам бытия» выдвигалась в начале 20-х годов как одна из задач их «программы максимум» [3]. Характерно, что созвучные этому идеи Н. Я. Марра

---

[2] «Наша словесная работа».— «Леф», № 1, 1923, стр. 40—41.

[3] *С. Третьяков.* «Откуда и куда» (Перспектива футуризма).— Там же, стр. 202.

о «сдвигах в языке и мышлении», в результате которых «новые поколения кажутся пришедшими из другого мира» [4], и о «будущем языке», отражающем «мышление, растущее в свободной от природной материи технике» [5], были высказаны им гораздо позже, уже в конце 20-х — начале 30-х годов. Показательна была следующая декларация Н. Я. Марра: «Не о реформе письма или грамматики приходится говорить, а о смене норм языка, переводе его на новые рельсы действительно массовой речи. То, что нужно, это не форма, не реформа или новая декорация старого содержания, а свежий сруб с новой всесоюзной, мировой функцией из нового речевого материала; речевая революция — часть культурной революции, одна из существеннейших ее частей, она же — наиболее показательное свидетельство творящих новый мир масс» [6].

Известное распространение в первой половине 20-х годов получал вульгаризаторский лозунг упростительства в языке. Некоторые журналисты на страницах массовой печати призывали отказаться от «литературного языка, созданного враждебными классами прошлого», и перейти на подлинно народный язык «простого человека» — рабочего и крестьянина, который «в разговоре не употребляет придаточных предложений». С резкой отповедью подобным призывам выступил тогда Г. О. Винокур, посвящавший большое внимание теории и практике языковой культуры. «Казалось бы, лингвистическое воспитание, усвоение крестьянству того языка, с помощью которого оно могло бы приобщиться источников общей культуры современности, культуры научной, художественной, политической,— есть одна из основных в кругу этих задач. Но вот, вместо того, чтобы учить малограмотное, некультурное ни в научном, ни в политическом отношении крестьянство нашему культурному языку, нас зовут переучиваться, перестать понимать язык образованного общества, забыть электричество и зажечь всенародную лучину... без придаточных предложений» [7].

И тем не менее вульгаризаторские взгляды на язык, в особенности ярко проявлявшиеся в оценке языковых процессов современности, получили распространение среди лингвистов. Немалую роль в этом сыграла авторитарность деклараций Н. Я. Марра, который в начале 30-х годов требовал перестройки «литературного языка, процветавшего до Октября», так как язык этот «по содержанию своему не отвечает потребностям строящегося социализма, а по форме находится в противоречии с мышлением пролетарских трудящихся масс» [8]. Еще ранее он полемически

---

[4] *Н. Я. Марр.* «Язык и мышление».— Избранные работы, т. III. М.— Л., 1934, стр. 96.

[5] Там же, стр. 421.

[6] *Н. Я. Марр.* К реформе письма и грамматики.— Избранные работы, т. II. М.— Л., 1936, стр. 375 и сл.

[7] *Г. Винокур.* Язык нашей газеты.— «Леф», № 2(6), 1924, стр. 128.

[8] *Н. Я. Марр.* Письмо и язык.— Избранные работы, т. II, стр. 379.

заостренно утверждал, что «не существует национального, общенационального языка, а есть классовый язык» [9].

Подобного рода установки на литературный язык и на его «классовую природу» имели хождение среди лингвистов в конце 20-х — начале 30-х годов. На страницах журнала для учителей русского языка писалось: «Язык старой культуры, так называемый литературный язык, к нашим дням настолько одряхлел и недостаточен, что уже не отвечает всем языковым запросам рабоче-крестьянских масс» [10].

Отчетливо выраженный в приведенном высказывании проф. А. В. Миртова ошибочный тезис об отсутствии преемственности между «классово чуждым» литературным языком прошлого и языком нового общества принимался в то время многими лингвистами. Внимание языковедов привлекала к себе тема «Язык общественного класса», через которую мыслилась возможность постижения языковых процессов современности. В первую очередь интересы концентрировались на проблемах «языка рабочих» и «языка крестьян». Далеко не все опыты исследований получили отражение в печати. Так, лишь в области устных воспоминаний сохраняется память о лингвистической экспедиции Б. А. Ларина в рабочие поселки Боровичского района, а также о проводившихся им наблюдениях речи рабочих в Ленинграде в связи с занимавшей его проблемой — язык города. В 1932 г. была организована экспедиция Н. М. Каринского с целью выявить сдвиги, происшедшие в языке деревни в послеоктябрьскую эпоху. На материале говора одного села Н. М. Каринский попытался определить языковые различия, связанные с социальной дифференциацией населения, и, в частности, влияние на язык такого фактора, как работа на текстильной фабрике определенной части жителей деревни Ванилово [11]. Следует упомянуть также работы Г. К. Данилова [12], посвященные поискам речевых различий, обусловленных классовой принадлежностью говорящих,— крестьянская беднота, кулачество, рабочие (квалифицированные и неквалифицированные), торговцы (мелкие и крупные — «нэпманы»), интеллигенция (и местный актив). Выводы, сделанные Г. К. Даниловым, представлялись спорными и подвергались критике уже в то время. Тем не менее, наряду с исследованием Н. М. Каринского, работы эти могут быть отмечены в качестве первых в исто-

---

[9] *Н. Я. Марр.* Почему так трудно стать лингвистом-теоретиком.— Избранные работы, т. III, стр. 91.

[10] *А. В. Миртов.* Составление областного рабочего словаря.— «Русский язык в советской школе», 1931, № 5, стр. 191.

[11] Материалы экспедиции были обобщены в монографии Н. М. Каринского «Очерки языка русских крестьян. Говор деревни Ванилово» (М.— Л., 1936).

[12] *Г. К. Данилов.* Язык общественного класса (по данным говора мест. Белик Полтавского округа).— «Ученые записки Ин-та языка и литературы РАНИОН», т. III. М., 1929; *его же.* Черты речевого стиля рабочего.— «Литература и марксизм», 1931, № 1.

рии советского языкознания опытов социолингвистического обследования, проводившегося с выборочным охватом населения различных социальных групп в пределах определенного географического пункта.

Проблема классовой дифференциации языка ставилась и применительно к истории. В этом отношении выделяется исследование К. Н. Державина, построенное на материале лексики и фразеологии эпохи Французской революции[13]. К. Н. Державин широко пользовался выражениями «язык аристократии», «язык буржуазии», «язык низших классов», «буржуазная языковая стихия» и др. Бóльшую сдержанность в отношении терминологии проявил М. В. Сергиевский, говоривший о социальной дифференциации, получившей отражение в фактах истории французского языка. Он ставил перед собой задачу лишь определить «те особенности речи каждой из общественных групп, т. е. аристократии и городской, преимущественно мелкой буржуазии XVI—XVII вв., которые определили в языковом отношении эти группы»[14]. Так же как и Р. О. Шор[15], М. В. Сергиевский не выходил за пределы проблематики французской лингво-социологической школы.

*

Влияние вульгарносоциологической теории «классовости языка», с вытекающим из нее требованием отказа от существующего литературного языка, не отразилось на решении вопроса о судьбах давно сложившихся литературно-языковых традиций, так как вопрос о сохранении преемственности этих традиций положительно решался в самой практике культурного строительства советского общества. Определяющую роль здесь играли такие факторы, как распространение всеобщего образования, политическая и культурная пропаганда, массовая печать, развитие художественной литературы, науки. В этой связи представляет интерес позиция тех лингвистов, которые непосредственно занимались вопросами литературного языка.

Г. О. Винокур после некоторого увлечения «лингвистической инженерией» футуристов и идеей «революции в языке»[16] занял твердую позицию защиты сложившихся норм русского литературного языка и горячо полемизировал с вульгаризаторами, объявлявшими этот язык «загадочным для народа арго», выработан-

---

[13] *К. Н. Державин.* Борьба классов и партий в языке Великой Французской Революции.— «Язык и литература», т. II, вып. 1, Л., 1927.

[14] *М. В. Сергиевский.* Проблемы социальной диалектологии в истории французского языка XVI—XVII вв.— «Ученые записки Ин-та языка и литературы РАНИОН», т. I. (Лингвистическая секция). М., 1927, стр. 27.

[15] *Р. Шор.* Язык и общество. М., 1926.

[16] *Г. Винокур.* Футуристы — строители языка.— «Леф», 1923, № 1, стр. 207—208; *его же.* О революционной фразеологии.— «Леф», 1923, № 2, стр. 106.

ным «привилегированным меньшинством — дворянской интеллигенцией». В ответ на подобного рода выступления Г. О. Винокур подчеркивал: «...Отказ от литературного языка есть вместе с тем отказ от всей русской культуры» [17]. Сборник его статей по вопросам культуры языка, вышедший двумя изданиями [18], сыграл большую роль в повышении литературно-языковой и общелингвистической грамотности работников печати. Однако теоретический вопрос о социально-исторических закономерностях развития национального литературного языка Винокуром поставлен не был.

В. В. Виноградов, занимаясь проблемами языка и стиля литературно-художественных произведений, ставил вопрос о соотношении индивидуально-языкового творчества с «социально-языковыми системами». Полагая, что «та структура социально-языковых систем, которая определяет состав и содержание понятий письменной и разговорной речи, нарушается в контексте литературы, переплавляясь здесь, с одной стороны, в горниле свойственных данной эпохе общих форм литературно-художественной организации... с другой стороны, в горниле стилистических тенденций литературной школы» [19], он делал вывод: «...от социально-языковых систем нет прямого хода к социологии языка литературно-художественных произведений, хотя роль литературы и фундируется на письменных и разговорных «жанрах» общеинтеллигентского языка, на разных социально-бытовых диалектах» [20].

В начале 30-х годов В. В. Виноградов развивал концепцию «классовых стилей», сменявшихся в истории русского литературного языка, отдав таким образом дань популярной в то время вульгарно-социологической теории [21].

Попытки теоретически осмыслить отношение современного русского литературного языка к предшествующей традиции были сделаны Е. Д. Поливановым. Е. Д. Поливанов исходил из понятия «стандартного», или «общерусского», языка, который, как он полагал, прежде был «классовым или кастовым языком узкого круга интеллигенции (эпохи царизма)», а ныне становится «языком широчайших — в территориальном, и в классовом, и в национальном смысле — масс, приобщающихся к советской культуре» [22]. «Для стандартного (или «общерусского») языка дореволюционной (и довоенной) эпохи весьма нетрудно дать социальную характеристику: это — внетерриториальный язык русской интеллигенции, что в одинаковой мере справедливо и для XIX, и для начала XX века (но не для более ранней эпохи — XVIII века)» [23].

---

[17] *Г. Винокур.* Язык нашей газеты.— «Леф», 1924, № 2(6), стр. 177.
[18] *Г. Винокур.* Культура языка. М., 1925; изд. 2 — М., 1929.
[19] *В. В. Виноградов.* О художественной прозе. М.— Л., 1930, стр. 53.
[20] Там же, стр. 57.
[21] *В. В. Виноградов.* Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.». М., 1934.
[22] *Е. Поливанов.* За марксистское языкознание. М., 1931, стр. 76.
[23] Там же, стр. 125.

Е. Д. Поливанов не отрицал преемственности между современным «стандартным» или «общерусским» языком и «языком дореволюционной интеллигенции»; однако он подчеркивал их различие, обусловленное изменением «человеческого субстрата рассматриваемых стандартов». «На пути к будущему признаку бесклассовости современный стандарт («общерусский язык революционной эпохи») характеризуется — в социальном отношении — следующим «субстратом»: революционный актив (в том числе эмиграция предшествующего периода, вернувшаяся после революции), культурные верхи рабочего класса (и выделенная им часть революционного актива) и прочие элементы, входящие в понятие «красной интеллигенции», в том числе и значительные слои прежней интеллигенции, осуществляющие, следовательно, реальную связь со стандартом предшествующей эпохи» [24].

Кроме расширения «социального субстрата», Поливанов указывал на расширение функций общерусского «стандарта» и «по линии национальной» — «...перестав быть языком русской государственности, общерусский стандарт стал языком советской культуры, и от этого не могли не измениться как субъективное отношение к нему, так и объективно констатируемая значимость его на территории нацменьшинств Союза» [25].

Е. Д. Поливанов предложил также общую формулировку положения о преемственности в развитии литературно-языковых норм: «ни один язык господствующего в данный момент класса (или его культурной верхушки) не является целиком объяснимым как продукт данного класса до прихода его к политическому господству. Наоборот, во всей истории литературных (или стандартных) языков мы видим примеры того, как класс, переживший эпоху своего господства, уступая свою руководящую позицию новому, идущему ему на смену классу, передает последнему, наравне с прочими внешними формами культуры, и языковую традицию. Стандартный язык, таким образом, как эстафета переходит из рук в руки от одной господствующей группы к другой, наследуя от каждой из них ряд специфических черт» [26].

В самой постановке вопроса об исторической преемственности языковых «стандартов» и в конкретных соображениях об изменении социального субстрата и национально-географического охвата носителей русского литературного языка Е. Д. Поливанов непосредственно подошел к осмыслению языковых процессов, совершавшихся в жизни советского общества. Этим он был, возможно, обязан своей причастности к практике языкового строительства, а также знакомству с установками ленинской национальной политики, согласно которым это строительство осуществлялось. Однако в своих попытках теоретического освещения

---

[24] *Е. Поливанов.* За марксистское языкознание, стр. 126.
[25] Там же.
[26] Там же, стр. 138.

проблемы Е. Д. Поливанов не смог уйти от принятого им в качестве догмы тезиса о «классовом» характере языка. Это помешало ему понять социально-историческую сущность той языковой формы, которую он обозначил как «общерусский стандарт».

В вышеприведенной формулировке, заключающей ход его рассуждений, особенно наглядно выступают недостатки всей концепции: 1) основанная на теории «классового языка» упрощенная схема передачи языковой «эстафеты» — «от класса к классу»; 2) отсутствие понятий нации и национально-литературного языка, вместо которого фигурирует понятие «классового или кастового языка узкого круга интеллигенции».

Таким образом, хотя Е. Д. Поливанов ближе других подошел к пониманию вопросов языкового развития в советском обществе, ему также не удалось теоретически правильно поставить эту проблему.

*

Понятие «национального языка» было сформулировано Л. П. Якубинским. Этот выдающийся советский языковед возглавлял Ленинградский институт речевой культуры (ИРК), где в начале 30-х годов работало много талантливых ученых — лингвистов, литературоведов, фольклористов, благодаря чему тематика проводившихся исследований была не только разнообразна, но и имела широкий гуманитарный аспект. Из языковедческих проблем особенное внимание привлекали вопросы социально-исторической интерпретации языковых явлений. Помимо Л. П. Якубинского, в этой области работали В. М. Жирмунский, руководивший Кабинетом социальной диалектологии, и Б. А. Ларин. Вокруг них было много научной молодежи. В лингвистическом коллективе Института творческая жизнь кипела ключом, и душой ее был Л. П. Якубинский, щедро делившийся оригинальными мыслями, возникавшими в процессе его теоретических исканий. В атмосфере оживленных споров, разгоравшихся на заседаниях и в непринужденных товарищеских беседах, оформлялись и развивались идеи, легшие в основу теории национального языка.

В создании этой теории большую роль сыграли два важных момента научной биографии Л. П. Якубинского.

Первый из них — изучение им трудов В. И. Ленина.

В 1924 г. группа ленинградских филологов занималась исследованием языка и стиля произведений В. И. Ленина. Соответствующие статьи были тогда же опубликованы в журнале «Леф» [27]. Вот их перечень: В. Шкловский — «Ленин как «деканонизатор», Б. Эйхенбаум — «Основные стилевые тенденции в речи Ленина», Л. Якубинский — «О снижении высокого стиля у Ленина», Ю. Тынянов — «Словарь Ленина-полемиста», Б. Казанский — «Речь Ле-

[27] «Леф», 1924, № 1(5).

нина», Б. Томашевский — «Конструкция тезисов». Первоначальное задание, по-видимому, должно было ограничиваться формальным анализом стиля. Однако сам текстовой материал произведений В. И. Ленина — с его глубокой содержательностью, огромной идейной и эмоциональной наполненностью — восставал против имманентного подхода к его изучению. Формалисты оказались вынуждены вести исследование формальных особенностей ленинского речевого стиля с учетом содержания, идейно-политической направленности, ситуативной обусловленности и эмоциональной насыщенности соответствующих текстов. Язык Ленина предстал как блестящий образец русского литературного языка, органически связанный с классическими литературно-языковыми традициями XIX в. Одновременно выявлялось величайшее внимание В. И. Ленина к языку и стилю, его борьба с «революционной фразой», с «громкими словами», словесной путаницей, игрой в дефиниции и т. п.

Участие в этой работе оказалось определяющим для дальнейшего направления исследований Л. П. Якубинского. В 1930 г. он снова обратился к изучению языка и стиля произведений В. И. Ленина и организовал соответствующую научную группу в Институте речевой культуры. В ней участвовали В. А. Гофман, П. Я. Хавин, А. М. Иванов, Н. А. Коварский и др.

Осмысление сущности ленинского речевого стиля и изучение ленинских работ по национальному вопросу дали методологическую основу для построения теории национального языка.

Вторым важным импульсом явилось сотрудничество Л. П. Якубинского в организованном А. М. Горьким журнале «Литературная учеба». Огромная работа с начинающими писателями, проводившаяся А. М. Горьким, соответствовала ленинскому положению о том, что, только основываясь на знании культуры, созданной всем развитием человечества, перерабатывая ее, можно строить пролетарскую культуру. Горький призывал молодых писателей учиться у классиков литературному мастерству, правильному владению литературным языком. В помощь начинающим писателям в 1930 г. был создан журнал «Литературная учеба», выходивший в Ленинграде под редакцией А. М. Горького.

Л. П. Якубинский стал постоянным сотрудником журнала «Литературная учеба», а в 1931 г. вошел в состав его редколлегии. Частично в сотрудничестве со своим учеником А. М. Ивановым он напечатал в 1930—1931 гг. серию статей по вопросам языка, которые были изданы затем в виде отдельной книги [28]. Для «Литературной учебы» писали статьи и другие языковеды Ленинграда — Б. А. Ларин, В. А. Гофман, П. Я. Хавин, С. Г. Бархударов, В. Н. Волошинов.

Л. П. Якубинский разделял взгляды А. М. Горького на задачи практической работы в области литературного языка, полностью

---

[28] *А. М. Иванов* и *Л. П. Якубинский*. Очерки по языку. Л.— М., 1932.

соответствовавшие той концепции, которая была выработана им самим на основе изучения трудов В. И. Ленина. Его первые статьи имели научно-популярный характер и были озаглавлены: «О работе начинающего писателя над языком своих произведений» [29] и «О языковой ответственности писателя» [30]. Однако очень скоро обнаружилась необходимость решения теоретических проблем, связанных с определением того, чем являлся современный русский литературный язык, в каком соотношении с литературно-языковой традицией прошлого он находился, какому содержанию соответствовали общепринятые в то время термины «язык пролетариата», «язык крестьянства» и как соответствующие понятия должны были быть соотнесены с понятием литературного языка.

В первоначальном варианте вопросы эти были поставлены уже в первом выступлении Л. П. Якубинского на страницах «Литературной учебы». Пользуясь общепринятыми в то время формулировками — «язык крестьянства», «язык господствующих классов», «язык пролетариата», он предложил следующую концепцию языковых отношений: I. Пестрота и раздробленность крестьянских говоров. II. Единый язык, созданный господствующими классами русского дореволюционного общества», обычно называемый «*общерусским языком* в отличие от многочисленных и разнообразных крестьянских говоров». «В отличие от языка крестьян, для которого характерной формой существования была повседневная разговорная речь, в общерусском языке господствующих классов развились *самые разнообразные сложные формы письменной и устной публичной речи*. Развился, в частности, и богатейший литературный язык, язык книги, газеты, художественной литературы... Этот язык был очень далек от языка широких масс русского общества» [31]. III. Влияние «общего языка» *«на язык рабочих было неизмеримо сильнее, чем на язык крестьян...* язык пролетариата, в силу разных причин, был более близок к общерусскому языку» [32]. Однако *«господствующие классы мешали рабочему создать развитую языковую культуру»* [33]. После Октябрьской революции «широчайшие массы трудящихся, взявшие в свои руки власть в стране, должны были взять в свои руки и общерусский язык во всех его сложных проявлениях» [34]. В связи с этим овладение языковой культурой — *«одна из боевых задач на фронте культурной революции»* [35].

В этом виде концепция Л. П. Якубинского еще сохраняла сильный отпечаток теории «классовости языка»: литературный

---

[29] «Литературная учеба», 1930, № 1.
[30] «Литературная учеба», 1930, № 2.
[31] «Литературная учеба», 1930, № 1, стр. 41.
[32] Там же, стр. 42.
[33] Там же, стр. 43.
[34] Там же.
[35] Там же.

язык, наследуемый победившим пролетариатом, представлялся как создание и достояние господствующих классов дореволюционного общества.

Неудовлетворительность такой постановки вопроса раньше всех стала ясной самому автору. Последовала дальнейшая творческая работа, в результате которой явилась совершенно новая концепция, изложенная сперва на страницах «Литературной учебы», а в окончательном варианте — в книге «Очерки по языку», вышедшей в начале 1932 г.

Статья Л. П. Якубинского «Капитализм и национальный язык», заложившая основу современной теории национального языка, резко отличается по своему методологическому уровню от всего, что ранее писалось по вопросам лингвистической социологии. Широкое и творческое использование трудов классиков марксизма — и прежде всего работ В. И. Ленина по национальному вопросу —обусловило теоретическое новаторство в решении социально-исторических вопросов языкознания.

Л. П. Якубинский был первым из лингвистов, положившим в основу трактовки проблемы знаменитую формулировку В. И. Ленина, данную им в статье «О праве наций на самоопределение»: «Во всем мире эпоха окончательной победы капитализма над феодализмом была связана с национальными движениями. Экономическая основа этих движений состоит в том, что для полной победы товарного производства необходимо завоевание внутреннего рынка буржуазией, необходимо государственное сплочение территорий с населением, говорящим на одном языке, при устранении всяких препятствий развитию этого языка и закрепление его в литературе. Язык есть важнейшее средство человеческого общения; единство языка и беспрепятственное развитие есть одно из важнейших условий действительно свободного и широкого, соответствующего современному капитализму, торгового оборота, свободной и широкой группировки населения по всем отдельным классам, наконец — условие тесной связи рынка со всяким и каждым хозяином или хозяйчиком, продавцом и покупателем» [36].

Эти слова В. И. Ленина, приведенные Л. П. Якубинским, указывали выход из тупика вульгарно-социологических схем и открывали глаза на подлинный характер языковых отношений современного общества. Отправляясь от ленинских положений, Л. П. Якубинский впервые сформулировал тезис о социально-исторической закономерности формирования национальных языков: «В отличие от феодализма, которому присуще языковое *районирование и особенность языковых районов,* капитализм развивает общий *междурайонный и надрайонный язык.* Иными словами: категорией феодальной языковой общественности является *поместный диалект* (при капитализме существующий лишь как

[36] *В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. 25, стр. 258—259.

пережиток...), категорией капиталистической языковой общественности — т. п. *национальный язык*»[37].

Ниже приводятся некоторые формулировки содержательной статьи Л. П. Якубинского.

П о в о п р о с у о р о л и г о р о д о в в п р о ц е с с е о б р а з о в а н и я н а ц и о н а л ь н ы х я з ы к о в: «Что нового приносит стремящийся к капитализму и уже капиталистический город в языковую культуру по сравнению с языковой культурой феодализма?

Прежде всего необходимо отметить, что население городов в высокой мере *смешанное*; смешанный характер населения присущ городу *с самого начала его существования*; население города составлялось из людей различных феодальных поместий, иногда значительно отдаленных от города. Поэтому в городе образовался некоторый *общий разговорный язык, отр*ажающий черты тех поместных диалектов, население которых пришло в город и осело в нем. Но этого мало. Если бы дело ограничивалось только образованием ряда различных смешанных городских диалектов, то ничего *качественно нового* в этом не было бы: возникло бы великое количество новых местных диалектов, уже городских. *Принципиально новым* — и в высшей степени важным — является то обстоятельство, что общий язык *каждого отдельного города* слагается в обстановке все усиливающегося *межгородного взаимодействия* на основе разговорного языка наиболее крупного для данного общества центра (или центров). Разговорный городской язык слагается *как общий* разговорный язык всех городов данного общества, как так называемый *общенациональный язык*»; «языковая общественность становится все менее похожей на мешок с диалектами, которым она была при феодализме»[38].

И далее: «Итак, городской разговорный язык развивается как общий разговорный язык всех городов данного капиталистического общества: этот процесс обусловлен развитием капитализма. Необходимо, однако, в связи с этим сделать две существенных оговорки: Первая оговорка. Если мы говорим, что разговорный городской *язык слагается* (развивается) как язык общий для всех городов данного капиталистического общества, то это нельзя понимать так, что этот язык на *любой* стадии развития капитализма и во всех городах данного капиталистического общества является абсолютно *тождественным*. Речь идет не о *тожестве*, а о тенденции (стремлении) к общности; это во-первых. Во-вторых,— чем ниже стадия развития капитализма, тем слабее проявляется эта общность, тем сильнее проявляются черты *местного* происхождения городского населения (т. е. тем сильнее следы феодального прошлого городов). В-третьих,— население города постоянно *под-*

---

[37] *А. М. Иванов* и *Л. П. Якубинский*. Очерки по языку, стр. 71.
[38] Там же, стр. 67.

новляется за счет крестьянства, приносящего свой *местный язык*. В-четвертых,— чем слабее город как капиталистический центр, тем сильнее в нем пережитки местного происхождения его населения. В-пятых,— но здесь начинается вторая оговорка.

Население города не является однородным по своему составу: оно включает *разные общественные классы*...

Совершенно очевидно, что степень общности языка разных общественных классов капиталистического города различна»[39].

О норме национального языка:

«Определенные способы произношения, склонения и спряжения, словообразования, словоупотребления, словосочетания— т. е. *норма* национального языка как средства общения объективируется, закрепляется именно в письменном (печатном) языке.

Поскольку всякий язык, а не только национальный язык является средством общения и, следовательно, общим для определенного коллектива говорящих,— постольку в любом языке, в том числе и в крестьянском диалекте, имеется какая-то норма говорения. Норма диалекта образуется как определенное закрепление *устной речи*, она живет в устной традиции. Иначе обстоит дело с нормой национального языка.

Письменный (печатный) язык с большим успехом, чем устный, побеждает пространство, преодолевает *территориальную ограниченность диалектов*. Письменный язык обращается к неизмеримо большей аудитории, чем устный.

Определенные тенденции единства проявляются... и в устном языке, даже в той его части, которая меньше всего может быть закреплена в письме, т. е. в произношении, хотя, как мы знаем, норма устной речи господствующих классов и их интеллигенции значительно колебалась по разным городам и даже в пределах одного города (напр. в столицах); устная норма обеих столиц была неодинакова. *Единство языка как средства общения капитализм осуществляет именно в письменном (печатном) языке;* не случайно поэтому говорит Ленин в приведенной выше цитате *о закреплении национального языка в литературе*. Закрепленная в письменном (печатном) языке норма становится всеобщей нормой, характеризующей национальный язык. Только в письменном (печатном) языке национальный язык освобождается от той территориальной ограниченности, преодоление которой является его исторической задачей.

Но именно эта особенность национального языка, т. е. закрепление его нормы в письменном (печатном) языке, как раз и не дает национальному языку возможность стать общим для всех классов общества. Письменность становится классовой привилегией; в связи с этим норма национального языка лишь отчасти входит в практику подчиненных классов. Буржуазная культура,

---

[39] *А. М. Иванов* и *Л. П. Якубинский*. Очерки по языку, стр. 69.

благодаря своему классовому характеру, начинает отрицать ту всеобщность национального языка, тенденции которой в ней заложены» [40].

Приведенные выдержки свидетельствуют о широте исторического подхода, которой характеризовалась постановка Л. П. Якубинским проблемы образования национального языка в связи с образованием нации в эпоху сложения капиталистических отношений.

Остатки вульгарно-социологического подхода можно усмотреть в терминологии, в частности в выражениях «язык пролетариата» и «язык крестьянства». Однако термин «язык господствующих классов» в этом окончательном варианте концепции национального языка уже не фигурирует. И это не случайно, но вытекает из подчеркнутого Якубинским положения о том, что «капиталистическое общество развивает *общий разговорный язык*; этот обобщающий процесс развивается *неравномерно*, отражая противоречия капиталистического общества; капиталистическое общество, порождая этот процесс, само же ставит ему предел; но во всех своих противоречиях этот процесс *присущ капиталистическому обществу* и является одним из основных фактов «капитализации языковых отношений» [41].

Что касается выражений «язык пролетариата» и «язык крестьянства», то Якубинский вкладывал в них иное, чем его предшественники, содержание. Говоря о «языке пролетариата», он меньше всего имел в виду особый «классовый, пролетарский язык», противостоящий «языку господствующих классов». Озаглавив разделы своей книги «Язык пролетариата» и «Язык крестьянства», он лишь разграничил этим части общей проблемы языковых отношений, представляющих собой в классовом обществе определенную, исторически обусловленную систему.

Ставя вопрос о «языке крестьянства», Л. П. Якубинский имел в виду диалектную раздробленность, унаследованную от феодализма. В связи с анализом языковых отношений капиталистического общества его интересовало, как крестьянство приспособляется к возникающему в капиталистическом обществе разговорному языку и как оно приобщается к процессу превращения публичной речи во всеобщую форму общения на основе новых ее жанров. Показав сложность этого процесса в конкретных исторических условиях, он заключает: «Итак, факты приспособления крестьянства к общегородскому языку при капитализме — налицо. Как далеко, однако, идет это приспособление, и может ли оно дать тождество языка города и языка деревни? Конечно, нет. По самому своему существу капитализм не может дать тождества языка города и деревни, как он не может дать тождества языка в самом городе; капитализм не снимает противоречий города и

---

[40] Там же, стр. 77—78.
[41] Там же, стр. 71.

деревни; это противоречие снимается лишь при социализме»[42]. И далее: «...мы знаем, что изживание старых, феодальных крестьянских говоров при диктатуре пролетариата идет быстрейшим темпом, поскольку те преграды, которые этому ставил капитализм, пали, и мы знаем, что диктатура пролетариата, цель которой уничтожение классов, снимет противоречие городского и деревенского разговорного языка.

...диктатура пролетариата открывает широчайшие возможности развития в деревне публичной речи, в частности речи литературной»[43].

Под терминологически неточным и вводящим в заблуждение названием «Язык пролетариата» в соответствующем разделе книги дано описание сложного исторического процесса приобщения рабочего класса к литературному языку:

«Пролетаризующееся крестьянство приносит с собой на фабрику и на завод свои *различные* местные крестьянские говоры с их произношением, грамматикой и словарем; поэтому языковый состав пролетариата намечается как пестрый сразу же на первых порах существования рабочего класса, а непрерывное крестьянское пополнение его готово *поддерживать* эту пестроту».

«... самый характер рекрутирования рабочих из крестьян и подвижность рабочего населения порождают другой процесс: ликвидация крестьянского наследства путем сглаживания особенностей местных говоров. На развалинах крестьянского разноязычия в условиях развивающейся крупной машинной индустрии *как бы создается* качественно новая единица — общий язык рабочего класса. Но в действительности обстановка *гораздо сложнее*: указанный нами процесс не развивается самостоятельно; он включен в другой процесс, а именно, в процесс движения национального языка.

Изживание крестьянского наследства идет, таким образом, не только и не столько по линии сглаживания местных особенностей говоров путем взаимовлияния фабрично-заводского «населения» и в силу подвижности рабочих; эти процессы — налицо, но они подчинены основному языковому процессу капиталистического общества.

Попадая в город, на фабрику и на завод, рабочий, крестьянин по происхождению, неизбежно испытывает влияние языка других классов городского населения. Это влияние осуществляется в повседневном быту, на фабрике, в школе (поскольку для рабочего есть школа), через печать и книгу (поскольку рабочий грамотен), через государственный аппарат и пр. Это влияние является основным и решающим в смысле изживания крестьянского наследства»[44].

---

[42] *А. М. Иванов* и *Л. П. Якубинский*. Очерки по языку, стр. 102.
[43] Там же, стр. 103.
[44] Там же, стр. 110, 112—113.

«...революционная интеллигенция неизбежно приносит пролетариату навыки общего русского разговорного языка, вырабатываемого буржуазией, и навыки письменной и устной публичной речи, вырабатываемой буржуазией же...

Революционная интеллигенция осуществляет свое языковое влияние на рабочего в повседневном быту, в беседах агитационного и пропагандистского характера, в школах, в различных рабочих организациях, в конце концов в партийных организациях. Особенно важное значение имеет в этом отношении публичная речь, устная и письменная...

Усвоение национального языка осуществляется в рабочем классе неравномерно. Естественно, что скорее и точнее всего усваивают его передовые слои рабочих, непосредственно втягивающиеся в организационно-политическую работу, в первую очередь вырабатывающие отчетливое классовое сознание» [45].

«Ясно, что не в отклонении от орфографических норм национального языка («малограмотность»), не в отклонении от норм национального языка вообще нужно искать «революционную мысль и великую волю пролетариата» [46]. «Пролетариат противопоставляет себя как класс буржуазии не в произносительных, грамматических, словарных нормах, не в языке, выступающем как средство общения, а в языке, выступающем в идеологической функции... Пролетариат вырабатывает... свой специфический пролетарский *речевой стиль...»* [47].

«Пролетарский речевой стиль стихийно *создается самой массой рабочего класса* в обстановке классовой борьбы пролетариата с буржуазией в порядке повседневного разговорного общения и конструируется передовыми языковыми работниками, идеологами пролетариата (литераторами и ораторами), в различных жанрах устной и письменной публичной речи; по вполне понятным причинам процесс оформления пролетарского рабочего стиля захватывает в первую очередь политический, философский, научный жанр публичной речи.

Где же мы будем искать наиболее полное выражение пролетарского речевого стиля? Естественно, что мы будем искать его у крупнейших языковых работников пролетариата, являющихся в то же время крупнейшими идеологами пролетариата вообще, и притом у таких работников, которые жили не оторванно от широкой рабочей массы, но глубоко проникали, в частности, и в ее речевую жизнь, учитывали те речевые процессы, которые в ней происходят.

Для русского языка мы будем искать наиболее полное выражение пролетарского речевого метода *в наипервейшую очередь у Ленина...*

---

[45] Там же, стр. 115—116.
[46] Там же, стр. 120.
[47] Там же, стр. 121.

Мы имеем ... все основания утверждать, что Ленин *сознательно строил и в специально языковой области*... В своей полемике Ленин постоянно бьет противника и по языковой линии. О том, что Ленин сознательно строил пролетарский речевой стиль, свидетельствуют и многочисленные высказывания его о языке» [48].

В исследовании Л. П. Якубинского заострен социально-исторический аспект проблемы образования и развития национального языка. Определяющим для него был подход к этой проблеме не в академическом плане, а с точки зрения актуальных задач современности. Решался вопрос о путях развития литературных языков советского общества, о преемственности литературно-языковых традиций. Методологическая основа для его решения была дана в учении В. И. Ленина о пролетарской культуре. В борьбе А. М. Горького за культуру литературного языка осуществлялось практическое применение этих ленинских установок. Языковед-теоретик Якубинский, глубоко изучив труды Ленина и выступая в журнале Горького как его единомышленник, строил свою концепцию образования и развития национального языка с открытой установкой на практику культурной работы [49].

В разделе «Национальный язык в эпоху диктатуры пролетариата» подчеркивается мысль о том, что только победивший пролетариат способен осуществить действительную всеобщность национального языка. «Только пролетариат создает политические предпосылки для развития и расцвета национального языка как *общего* для *всего* населения... Только пролетариат делает нормы национального языка достоянием всех трудящихся... Осуществление всеобщности национального языка и является процессом, характеризующим развитие языка как средства общения на нашем этапе, *специфичным* для этого этапа развития» [50].

Л. П. Якубинский высказывает ряд соображений относительно путей «осуществления всеобщности» русского национального языка — о конкретных условиях распространения литературно-языковых норм среди различных групп населения и о типических отклонениях от этих норм, о «крестьянском разноязычии» и «романтически-народническом отношении к крестьянскому говору», о необходимости ликвидации «языкового разнобоя» и др. Специальное внимание он посвящает овладению литературноязыковой грамотностью работниками печати, обращаясь тем самым к исходному заданию своего сотрудничества в журнале «Литературная учеба».

В этом виде была впервые сформулирована и впервые представлена в печати теория национального языка. В настоящее время мало кто знаком с книгой А. М. Иванова и Л. П. Якубинского, которая давно уже стала библиографической редкостью.

---

[48] *А. М. Иванов* и *Л. П. Якубинский*. Очерки по языку, стр. 121.
[49] Там же, стр. 122.
[50] Там же, стр. 152.

Между тем эта книга занимает выдающееся место в истории советского языкознания.

Книга В. М. Жирмунского «Национальный язык и социальные диалекты» [51] появилась несколькими годами позже «Очерков по языку». Однако основные ее разделы — «Язык и диалекты», «Языковые отношения эпохи феодализма» были написаны еще в 1931 г. Как указывает сам В. М. Жирмунский, его концепция образования национальных языков в связи с развитием капитализма «в основном совпадает с положениями, выдвинутыми Л. П. Якубинским в 1930 г.» [52]. Творческая атмосфера Института речевой культуры несомненно содействовала разработке выдвинутой проблемы на разнообразном языковом материале, с выделением различных ее аспектов.

В. М. Жирмунский подошел к вопросу о развитии национальных языков в их соотношении с диалектами от своих занятий в области лингвистической географии, социальной диалектологии, а также в области западноевропейских литератур. Его исследование было построено на очень большом и разнообразном материале истории языков Западной Европы и отличается широтой культурно-исторического аспекта. В книге освещено множество лингвистических вопросов, связанных с общей проблемой, обозначенной в заглавии.

Определение социального характера национального языка, предлагаемое В. М. Жирмунским, в основном совпадает с тем, которое было дано Л. П. Якубинским в первоначальном варианте его концепции, и, следовательно, расходится с трактовкой, представленной в «Очерках по языку» [53].

*

Во второй половине 30-х годов теория национального языка начала постепенно утверждаться на страницах языковедческих работ, в частности в учебниках по истории языков — немецкого [54], французского [55]. В 40—50-е годы она уже излагалась в качестве одного из общепринятых положений советского языкознания. Однако установилась странная традиция подавать ее или совсем без ссылок на языковедов, впервые сформулировавших ее и развернувших на широком лингвистическом материале, или же со снисходительными упоминаниями об их «вульгарном социологизме». Представляется необходимым восстановить историческую справедливость и воздать должное творческим исканиям и открытиям выдающихся советских языковедов.

---

[51] *В. Жирмунский.* Национальный язык и социальные диалекты. Л., 1936.
[52] Там же, стр. 3.
[53] См. изложение книги В. М. Жирмунского: *М. М. Гухман.* У истоков советской социальной лингвистики.— «Иностранные языки в школе», 1972, № 4.
[54] *В. М. Жермунский.* История немецкого языка. М., Учпедгиз, 1938.
[55] *М. В. Сергиевский.* История французского языка. М., Учпедгиз, 1938.

Ю. Н. Караулов

АСИММЕТРИЯ ЯЗЫКОВОГО ЗНАКА ВО ВРЕМЕНИ

1. Язык существует и развивается во времени. Во времени существует связь означаемого и означающего, во времени осуществляется эволюция означаемого и означающего. Таким образом, временная координата представляет собой обязательный компонент и звучания и значения. Что касается актуального времени звучания, то оно легко поддается измерению, и абсолютная длительность единиц плана выражения может представлять интерес и находить конкретные применения в некоторых типах исследований. Вопрос же об актуальной длительности применительно к содержательному плану, или значению [1], может показаться странным хотя бы потому, что в семантике нет единиц, столь же четких и определенных, как в плане выражения. И тем не менее, постановка такого вопроса правомерна. Если значение образуется исторически, существует и развивается во времени, то временная координата должна присутствовать и в каждой актуализации того или иного значения. Ведь значение «не имеет фигуры», и говорить о пространственном его существовании можно только метафорически. Если же оно не зафиксировано ни в пространстве, ни во времени, то какой смысл вкладывается в понятие «существование значения»? Поэтому вопрос о времени значения должен быть рассмотрен.

Естественно, что речь пойдет не об абсолютной, или психологической, длительности значения. Вообще, для языкознания абсолютные длительности не столь существенны, как длительности относительные: важно не то, сколько долей секунды длится звук, а то, что долгие звуки вдвое-втрое длительнее кратких. В статье речь будет идти об относительной, или семиотической, длительности значения.

2. При рассмотрении этого вопроса мы будем опираться на следующие основные положения марксистско-ленинской философии, которые прокомментируем в этом разделе:

а) об историческом характере связи двух сторон знака;

б) об опережающем отражении действительности, свойственном нервной системе;

---

[1] «Значение» здесь понимается в самом общем смысле — как исторически образовавшаяся и регулярно реализующаяся в процессе коммуникации связь между звуком и смыслом, но для простоты на первом этапе рассуждений значение противопоставляется внешней стороне знака. Под языковым знаком понимается прежде всего слово.

в) об эволюционной последовательности различных ступеней отражения.

а) Исторический характер связи означающего с означаемым предполагает одновременное появление двух сторон знака в его генезисе. «На «духе» с самого начала лежит проклятие — быть «отягощенным» материей...» (К. Маркс). В плане эволюционном «...информационность звука задана, но не внедрена, она в нем открывается, но не вкладывается» [2]. По мере развития языка «...прогресс знака оказывается регрессом в области единства звука и значения» [3]. Регресс зашел достаточно далеко, и у нас появились основания говорить о произвольности связи звука и значения. Однако история не уходит в прошлое безвозвратно, ее влияние всегда ощущается, всегда остается в виде сжатых, скомпрессированных следов в настоящем. Следовательно, одновременность появления двух сторон знака в его историческом генезисе должна определенным образом запечатлеться, отразиться в хроногенезе при актуализации знака. В самом общем виде исторический характер связи означаемого с означающим мы интерпретируем таким образом: в эволюционном аспекте план содержания не присоединяется как нечто самостоятельное и стороннее к плану выражения, а проясняется в нем, выкристаллизовывается из плана выражения.

б) Принцип опережающего отражения, свойственного живым организмам, был установлен на основе ленинской теории отражения. Начало разработки и обоснования этого принципа связано с работами П. К. Анохина. «Универсальным принципом приспособления животного к условиям окружающего мира служит опережающее отражение последовательно и повторно развивающихся событий внешнего мира, «предупредительное» приспособление к изменениям внешних условий, или в широком смысле — формирование подготовительных изменений для будущих событий» [4]. Специфика опережающего отражения окружающего мира живыми существами состоит в использовании прошлого опыта для целесообразного приспособления к условиям внешней среды. Механизм опережающего отражения в ходе длительной эволюции претерпел существенные изменения. «У одноклеточных он представлен в форме цепей химических преобразований, опережающих развитие последовательного ряда внешних событий. У высших животных он проявляется в форме участия специализированных нервных аппаратов, дающих огромный выигрыш в быстроте опережения. Однако во всех случаях эта форма опережающего отражения имеет одну и ту же решающую характерную чер-

---

[2] *Э. Г. Аветян.* Природа лингвистического знака. Ереван, 1968, стр. 13.

[3] Там же, стр. 55; подробнее см. гл. I и II.

[4] *П. К. Анохин.* Методологический анализ узловых проблем условного рефлекса.— В кн.: «Философские вопросы физиологии высшей нервной деятельности и психологии». М., 1963, стр. 179.

ту — сигнальность. Для животных, имеющих нервную систему, это будет условный рефлекс»[5].

Идея опережающего отражения, возникнув в физиологии, быстро расширила область своего распространения и теперь находит применение в самых различных областях гуманитарных и естественных наук[6]. Для нас эта идея важна потому, что обосновывает опережение сознанием как процесса воздействия среды на организм, так и его речедвигательной реакции, а в широком смысле — запаздывание выражения по отношению к содержанию.

в) Процесс отражения окружающей среды живыми организмами от простейших до человека проходит в своем становлении следующие исторические этапы: раздражимость; ощущение; восприятие; представление; понятие[7]. Не все члены этой последовательности равноправны с точки зрения их происхождения: если два первых этапа принадлежат родо-унаследованному механизму отражения, то восприятие, представление и понятие являются порождением индивидуально-приобретаемого механизма и получают статус общезначимости только в процессе социальной корректировки. Однако, если отвлечься от исторического генезиса и интерпретировать эту последовательность в актуальном времени[8], можно сказать, что все эти ступени равноправны, и в каждый момент времени любая из рассматриваемых форм отражения включает в явном или неявном виде результат всех предшествующих ступеней отражения.

Итак, процесс отражения в актуальном времени можно представить в виде цепочки: $р \to ощ \to в \to пр \to П$.

3. Представим схематически соотношение исторического времени, то есть времени эволюции, и актуального времени в виде двух разнонаправленных осей, первая из которых символизирует филогенез, а вторая — онтогенез механизма отражения действительности человеческим сознанием[9]. Объект действительности,

---

[5] *П. К. Анохин.* Методологический анализ узловых проблем условного рефлекса, стр. 179.

[6] См., например: «Ленинская теория отражения и современность». София, 1969; *М. Храпченко.* Семиотика и художественное творчество.— Вопросы литературы, 1971, № 9, стр. 86.

[7] См., например: *А. М. Плотников.* Генезис основных логических форм. Л., изд. ЛГУ, 1967, стр. 23, 29, 39, 57—61.

[8] Здесь следует сказать несколько слов о понимании термина «актуальное время». Это понятие не приравнивается к синхронии, представляющей собой «системное время», т. е. время системы, а скорее противопоставляется ему. Актуальное время — индивидуально, о нем можно говорить в синтагматике, применительно к сиюминутному звучанию отрезков текста или отдельных единиц (слов). Подробнее см. мою статью «Языковое время и языковое пространство (о понятии хроноглоссы)».— «Вестник МГУ», 1970, № 1.

[9] Естественно, что на такой схеме отрезок актуального времени, равный долям секунды, соотносится с каким-то отрезком исторического времени, измеряемого, очевидно, тысячелетиями. Но эта условная схема воссоздает принципиальную картину процесса отражения.

отражаемый организмом (сознанием), поместим в начало координат (0). Сам процесс отражения как некоторую функцию и родо-унаследованного (т. е. развивающегося и функционирующего в масштабах исторического времени — $t_{ив}$) и индивидуально-приобретаемого (т. е. функционирующего в масштабах $t_{онт}$) механизмов отражения изобразим в виде прямой, проходящей через начало координат (см. схему 1, где p — раздражимость; t_1 — время появления раздражимости живого организма под воздействием объекта 0; t_2 — время воздействия на организм объекта 0; $t_1 t_2$ — время реакции организма; $t_1 < t_2$, т. е. происходит опережение процесса воздействия реакцией организма). Первой, элементарной, ступенью отражения в эволюционном процессе — филогенезе является раздражимость живых организмов. Раздражимость выступает как опережающая форма отражения по отношению к отражению в неживой природе, где оно проявляется в непосредственном взаимодействии тел, в результате которого тела, как правило, разрушаются, причем время отражения в этом случае равно времени взаимодействия тел. Когда же одним из взаимодействующих тел является организм, то его реакция реализуется в виде двигательной реакции, время появления которой — T, очевидно, больше времени появления раздражимости. То есть двигательная реакция приходится на отрезок $t_1 t_2$, в крайнем случае совпадая с $t_2 : t_1 < T_p \leqslant t_2$. Понятно, что двигательная реакция запаздывает, но это запаздывание не выходит за пределы времени воздействия объекта на организм, поскольку на низших ступенях эволюции нет отсроченного отражения. В экстремальном случае $T_p = t_2$.

Следующая более высокая ступень развития механизма опережающего отражения связана с появлением ощущения (см. схему 2, где *ощ* — ощущение; t_3 — время ощущения; t_4 — время воздействия объекта, вызывающего ощущение). Двигательная реакция появляется в период между t_3 и t_4: $t_3 < T_{ощ} \leqslant t_4$, т. е. экстремально $T_{ощ} = t_4$.

В отличие от раздражимости и ощущения, представляющих собой родо-унаследованную форму механизма опережающего отражения действительности, восприятие, как уже отмечалось, является индивидуально-приобретаемой формой и возникает на ступени значительного усложнения живых организмов (см. схему 2, где *в* — восприятие; t_5 — время восприятия; t_6 — время воздействия; $t_5 < T_в \leqslant t_6$, экстремально $T_в = t_6$).

Формирование представлений — это новый диалектический скачок, первый шаг на пути возникновения и развития простейших логических связей в результате социально-трудового генезиса. Возникновение представления как формы отражения, свойственной уже высшим животным, связано с появлением первых сигнальных звукокомплексов: элементарная двигательная реакция высшего животного или человека преобразуется в реакцию речедвигательную, в работу речевого аппарата. Иначе говоря,

появляются первые проблески языка как опосредствующего феномена между возбуждением внешней среды и двигательной реакцией, как своеобразной задержки двигательной реакции и перевода ее в речедвигательную. В этих условиях, вероятно, впервые и появляется возможность отсроченного отражения (см. схему 3, где *пр* — представление; t_7 — время представления; t_8 — время воздействия; $T_{пр}$, т. е. время двигательной реакции на представление или же время появления сигнала — речедвигательной

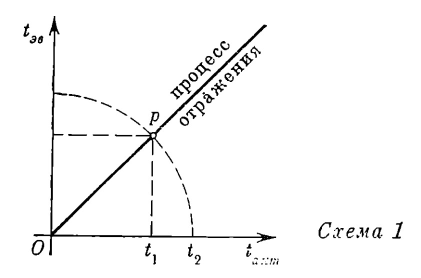


Схема 1

реакции, вообще говоря, не зависит теперь от величины t_8, а только $T_{пр} \geqslant t_7$, т. к. сигнал или двигательная реакция могут быть отсрочены).

Однако, как представляется, на том уровне развития организмов, когда представление является высшей формой отражения, эта отсроченность не беспредельна, а имеет известную границу [10]. В обычных условиях, в ситуации непосредственного взаимодействия с объектом, если отсроченность не имеет места, реакция организма проявляется в пределах времени воздействия объекта на организм, т. е. в предельном случае $T_{пр} = t_8$. Таким образом, t_8 можно считать временем появления сигнала.

Образование понятия — высшей формы опережающего отражения действительности — исторически неотделимо от появления членораздельной речи, от формирования слова. Формирование слова помогает прояснению понятия, а становление понятия, в свою очередь, стимулирует формирование слова. На схеме 3: *П* — понятие; t_9 — время понятия; t_{10} — время воздействия объекта; $T_п$ — время проявления двигательной или речедвигательной реакции, т. е. время актуализации понятия в хроногенезе. Положение этой точки неопределенно, так как отсроченность реакции, очевидно, может быть сколь угодно большой. Однако в общем случае, здесь, как и на уровне представления, реакция осуществляется в пределах времени воздействия объекта, т. е. $T_п = t_{10}$. На этом основании точку $T_п = t_{10}$, символизирующую время актуализации понятия или время появления словесного сигнала, назовем *С* — слово.

---

[10] Ср., например: *Л. А. Фирсов.* Память у антропоидов. М., «Наука», 1973.

Линию *ОП*, символизирующую процесс отражения, можно продолжить, поместив вслед за понятием суждение, которому на горизонтальной оси будет соответствовать «предложение».

Если теперь на схеме 3 соединить конечные точки *П* и t_{10}, т. е. понятие и слово, прямой линией, мы получим известный семиотический треугольник, включенный во временной континуум (см. схему 4). Особенностью полученного таким образом треугольника является то, что в принятой системе координат он содер-

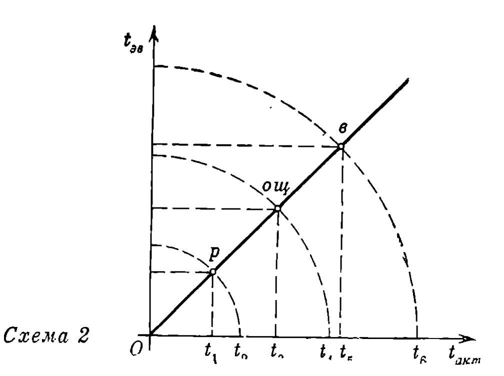


Схема 2

жит указания на все промежуточные ступени формирования понятия и слова как в историческом генезисе (ось ординат), так и в актуальном хроногенезе (ось абсцисс). Все три связи, все три отношения — *ОП, ПС* и *ОС* — возникли исторически и существуют в актуальном времени, возбуждаясь в виде следов в коре головного мозга. Реальность (*О*) переместилась в человеческую голову (*П*) через слово (*С*), через язык.

4. Рассмотрим подробнее, что представляет собой на схеме точка *С*, которую мы называем словом. В плане выражения слово имеет позитивную абсолютную длительность, которую можно объективно замерить, т. е. «точка» *С* должна иметь протяженность, должна быть точкой некоторого отрезка, символизирующего в наших координатах (в данном случае в актуальном времени) длительность речедвигательной реакции или длительность слова. Поскольку, как было показано, отрезок t_9t_{10} является временем речедвигательной реакции, естественно предположить, что $П_1С$ (равное t_9t_{10}) и есть длительность актуализации понятия, т. е. длительность звучания слова. Точка $П_1$ должна была бы соответствовать началу звучания, а точка С — его концу. Временем значения следовало бы признать отрезок ОС, и тогда время значения превосходило бы время звучания, так как $ОС > П_1С$. Такой вывод противоречит данным о том, что скорость мыслительных процессов значительно превосходит скорость говорения. По этой причине точка *С* не может быть абсолютным концом звучания. Конец звучания, следовательно, должен приходиться на некоторую точку оси абсцисс, лежащую справа от точки *С*.

С другой стороны, и точка $П_1$ не может быть началом звучания, так как согласно основополагающему тезису об историческом характере связи двух сторон знака выражение помогает формированию понятия, а становление понятия проясняет выражение. Следовательно, и в актуальном хроногенезе звучание не может начаться после того, как понятие сформировано, а должно начаться до момента его окончательного формирования, т. е. должно приходиться на некоторую точку оси слева от точки $П_1$.

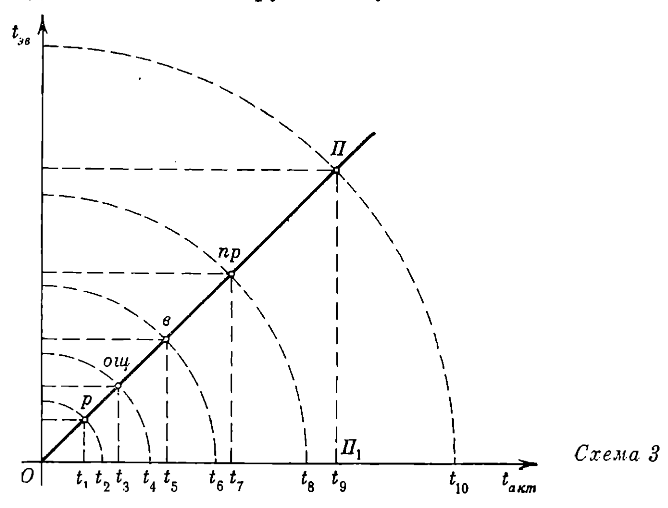


Схема 3

Появление первых сигнальных звукокомплексов, как известно, связано в плане эволюционном со временем появления представления как опережающей формы отражения действительности. Собственно логическими формами мышления являются понятия и суждения, представление же занимает как бы промежуточную, переходную ступень между логической и чувственной формами познания. Тем не менее отношение между представлением и понятием подобно отношению между понятием и суждением. Действительно, всякое суждение включает понятие, суждение можно рассматривать как свернутое понятие и, наоборот, понятие — как свернутое суждение. С другой стороны, всякое понятие в своем становлении проходит этап представления, т. е. филогенетически и онтогенетически оно включает в себя элемент представления. Это касается и конкретных, и абстрактных понятий типа «скорость» [11], «сила инерции», «бесконечность» и т. п.: чем абстрактнее понятие, тем конкретнее, индивидуальнее, субъективнее вызываемое им представление. Представление, как известно, ущербно по сравнению с понятием. Например, такое явление действительности, как «движение», мы можем представить

[11] Ср., например, рекламный щит «Экономьте время», на котором «скорость» и соотношение скоростей представлены предметно в виде пешехода, поезда и самолета.

только предметно-статически — как сумму, набор остановок. Понятие же «движения» диалектически включает и отрицание представления. Но поскольку элемент представления в понятии все же присутствует обязательно (хотя бы только в генезисе), у нас есть основания считать представление свернутым понятием, а понятие — развернутым представлением.

На схеме 4 точка 8 символизирует речедвигательную реакцию на представление. К этому моменту в хроногенезе и сле-

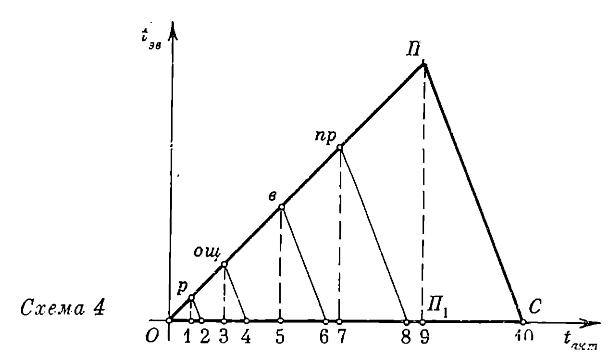


Схема 4

дует отнести начало актуализации. Таким образом, началом звучания слова будем условно[12] считать точку 8, соответствующую моменту запаздывания реакции на представление.

Итак, мы получаем итоговую схему 5 распределения времени между звучанием и значением.

Принято считать, что психологически значение связано с коммуникативным намерением. На схеме 5 время коммуникативного намерения — это время процессов, предшествующих формированию понятия — (OC_1). Актуализация начинается до момента окончательного формирования понятия ($C_1П_1$ — время формирования понятия) и продолжается после окончания его формирования. В аспекте историческом, с точки зрения отношения сознания к действительности, отрезок времени $ОП_1$ соответствует отражению действительности в сознании. Отражение не тождественно языковому значению, оно является основой и предпосылкой его возникновения. $П_1C$ — собственное время значения, если значением в семиотическом смысле считать отношение слова (знака) к понятию. Время значения опережает время звучания, является небольшим отрезком на фоне времени звучания, но отрезком того же самого времени. C_1C_2 — длительность плана выражения, собственное время звучания.

Временем значения можно считать не только $П_1C$ — проекцию на ось абсцисс отношения $ПC$, т. е. отношения понятия к слову,

---

[12] Условность определения начала звучания связана с тем, что время представления может приходиться на любую точку отрезка t_7t_8 и только экстремально $T_{пр}=t_8$.

но также и $\hat{C}_1\hat{C}$ — проекцию комплекса отношений представление — понятие — слово. В любом случае время значения меньше времени звучания, содержание опережает выражение. Какими же свойствами обладает точка C? В плане содержания — это конечная точка отрезка, символизирующего длительность значения. В плане выражения ее можно рассматривать как некоторую критическую точку, когда основное содержание выражено, но звучание еще не закончилось. Это точка необратимости плана вы-

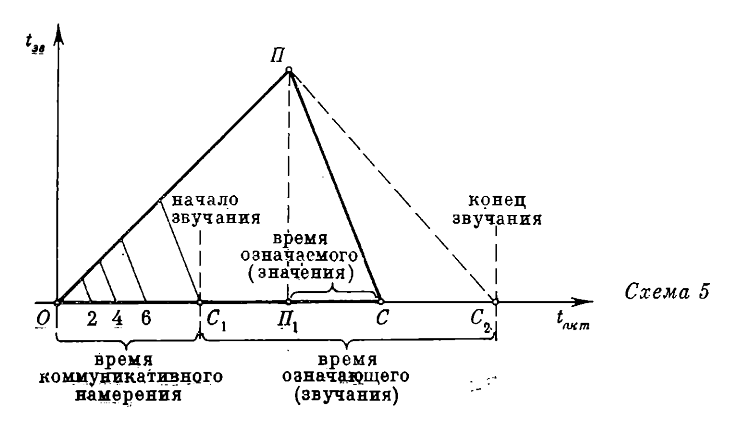


Схема 5

ражения, граница лексического (денотативного, экстралингвистического) значения [13]. Тогда отрезок CC_2 должен соответствовать времени реализации синтаксических значений [14].

5. Подведем некоторые итоги рассмотрению временного аспекта значения.

Значение, содержание неразрывно связано со звучанием, выражением, одно не существует без другого [15]. Выражение на от-

---

[13] В этой точке перестают действовать вероятностные закономерности следования звуков (букв), она однозначно детерминирует то, что последует. Метафорически можно осмыслить роль этой точки по аналогии с критическим состоянием конструируемого слова при игре в «балду», когда после некоторого набора букв у продолжающего не остается выбора, и он подведен к необходимости закончить слово, т. е. проиграть. В диалогах драматических и повествовательных произведений эта критическая точка используется в приеме «оговорок», который заключается в безуспешной, как правило, попытке персонажа скрыть смысл недоговоренного, но понятого и партнером и читателем слова.

[14] В действительности картина гораздо сложнее, и опережение имеет место, очевидно, на отрезке времени более длительном, чем отдельное слово.

[15] Этому выводу не противоречат искусственно построенные «фразы», якобы лишенные содержания («Глокая куздра штеко будланула бокра...», «Piroten karulieren elatisch», «Colourless green ideas sleep furiously» и т. п.). Хотя они сконструированы с целью получения нулевой семантики (а это, между прочим, тоже содержание), мы их как-то «понимаем». Ср. также упорные и постоянные попытки лингвистов «осмыслить» подобные фразы, вписав их в более широкий контекст, что связано с особен-

резке одновременности с содержанием выступает как часть этого содержания, его необходимый составной элемент: звучание, звуковой комплекс есть элемент своего значения.

Знаку свойственна фундаментальная асимметрия. Особенность временной связи значения и звучания — именно в ее асимметричности, которая проявляется в несовпадении начала звучания с началом значения и конца звучания — с концом значения. Следовательно, нет оснований рассматривать две стороны знака как

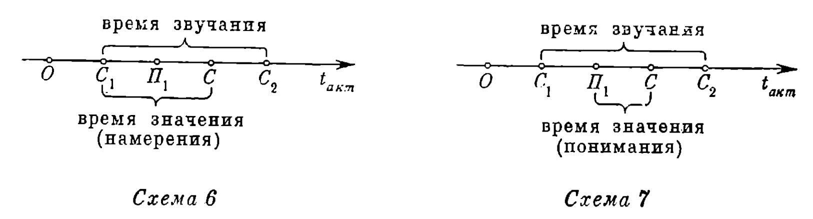


Схема 6 *Схема 7*

логически равноправные и трактовать связь выражения и содержания как дихотомию.

Введение противопоставления «говорящий — слушающий» усиливает асимметрию и дифференцирует две возможные интерпретации времени значения: — C_1C или $П_1C$. Поскольку коммуникативное намерение характеризует позицию говорящего, то временем значения для говорящего следует считать C_1C, а для слушающего — $П_1C$.

Позиция говорящего (см. схему 6): начало звучания (C_1) совпадает с началом значения, а конец звучания (C_2) запаздывает: значение для говорящего проясняется в звучании и опережает его.

Позиция слушающего (см. схему 7): понимание не может начаться одновременно со звучанием: так как для слушающего значение тоже проясняется в звучании, то начало значения в этом случае запаздывает. Понимание же достигается раньше, чем заканчивается звучание: значение в целом и здесь опережает звучание.

ностями человеческой психики, отказывающейся признать существование чего-то похожего на знак (слово, предложение), но не обладающего значением.

В. Г. Костомаров

К ИЗУЧЕНИЮ БУКВЕННЫХ СОКРАЩЕНИЙ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

(Рождение и жизнь слова МАПРЯЛ)

«Инициальные аббревиатуры звукового типа (ГЭС, ГРЭС, дот, НИИ) — типологически совершенно новая разновидность слов, вошедшая в русский язык главным образом после Октябрьской революции» [1]. Речевая практика охотно их размножает и легко осваивает, но процессы становления, перспективы, даже инвентарь типов таких сокращений изучены слабо. Небезынтересно поэтому зафиксировать один пример, поведение которого волею случая дано почти экспериментально для непосредственного наблюдения, хотя в то же время не ограничено социально-культурной или профессиональной камерностью.

Название теперь весьма известной организации было создано коллективно 7 сентября 1967 г. на ее учредительной конференции в Париже: пункт 1 статьи 1 принятого тогда Устава гласит: «Организация имеет следующее официальное название — «Международная ассоциация преподавателей русского языка и литературы» (МАПРЯЛ)» [2]. Появившись одновременно с полным наименованием, сокращение было сразу, естественно, прочитано по звукам с ударением на втором слоге. В сознательной выработке наименования и опробовании его сокращения особо активно участвовали А. Алитан (ФРГ), Ф. Малирж (ЧССР), А. Менац (СФРЮ), Р. Порталь (Франция), С. Русакиев (НРБ) и А. Шмид (Австрия), а также академики В. В. Виноградов, Ю. С. Степанов и автор настоящих заметок.

Звукосочетание МАПРЯЛ органично вошло в класс аббревиатур из сочетаний начальных звуков слов (типа вуз, загс, ВАК, ТАСС, ГОСТ), в отличие от класса аббревиатур из названий начальных букв слов (типа ЦК, КПСС, СССР, ВДНХ, ВЛКСМ). Оно хорошо согласуется с русскими законами сочетания и чередования звуков и строения слога, в частности вполне отвечает

---

[1] *Д. И. Алексеев.* Сокращения благозвучные и неблагозвучные.— «Вопросы культуры речи», вып. 6, 1965, стр. 38.

[2] «Русский язык в современном мире» (Документы учредительной конференции по созданию Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы, состоявшейся в Париже 7—9 сентября 1967 года). Изд. МГУ, 1968, стр. 4. В предварительных обсуждениях (Фалькенштайн — ноябрь 1966 г., Москва — март 1967 г., Прага — июль 1967 г.) и в переписке будущая организация именовалась «союзом русистов» и «союзом преподавателей русского языка»: лишь в Париже восторжествовал вариант «ассоциация», а к компоненту «преподавателей русского языка» было добавлено — после диспута по литературоведению — «и литературы».

«закону восходящей звучности», и не нарушает каких-либо «фонетических запретов» [3]. Более того, оно соответствует критериям объективной оценки благозвучия аббревиатур [4]: в нем нет скопления согласных на стыке компонентов или какофонических звукосочетаний (ср.: ЦИПКРНО и даже ВАСХНИЛ), громоздкой многокомпонентности или омонимии с каким-либо словом (ср.: ИЛ, МИГ). Это безусловная удача коллективного словотворчества, искавшего удобопроизносимости.

Правда, исход слова МАПРЯЛ, напоминающий прошедшее время глагола, несколько необычен для русских существительных, среди которых, кроме слова *ял*, есть только слова типа *аврал, адмирал, интеграл, минерал, театрал* или *инициал, материал, мемориал, провинциал*. В. В. Виноградов, первый президент МАПРЯЛ, не раз шутливо подчеркивал дееспособность Ассоциации, будто бы отраженную в «глагольности» сокращения: «МАПРЯЛ — это же прял, напрял, ободрял, одобрял, проверял, заострял, примерял, водворял, обоготворял...». Дальнейшая судьба слова показывает, что такие фонетико-ассоциативные преграды легко преодолимы; продуктивное образование буквенных аббревиатур преодолевает более значительные затруднения (ср. укоренившиеся ОРУД, явно не ассоциирующееся с формой глагола *орать*) [5].

Пуристические протесты, сопровождающие появление большинства новых аббревиатур, применительно к слову МАПРЯЛ были слабы и недолговечны. В сущности, они сводились к начальному шутливому удивлению («Есть у нас теперь еще и такое слово», — как бы извиняясь добавлял В. В. Виноградов, когда употреблял его, а делал это он часто и со вкусом), за которым следовало его фактическое принятие. Это относится к людям, весьма чувствительным к языку,— литераторам, литературоведам, лингви-

---

[3] См.: *Л. В. Златоустова.* Фонетическая структура слова в потоке речи. Казань, 1962.

[4] *Д. И. Алексеев.* Сокращения благозвучные и неблагозвучные, стр. 34.

[5] Фонетические предпосылки были бы значительно менее благоприятны, не будь к наименованию добавлено: «и литературы» — предполагавшееся вначале МАПРЯ с исходом на гласную структурно малоприемлемо, вызывает затруднения с местом ударения и пр. Не лишена оснований шутка проф. С. Русакиева: «Прибавление слова «литература» к имени ассоциации придало ей жизненности, так же как буква «л» обеспечила популярность сокращения». Впрочем, интерес ассоциации к страноведению, способствовавшей ее жизненности, найди он отражение в названии, вряд ли принес бы пользу сокращению: обсуждавшийся вариант названия «литературы и страноведения» дал бы малоперспективную звуковую комбинацию МАПРЯЛС. Все это учитывалось «творцами слова» в Париже!

Заметим, между прочим, что место ударения, естественно установившееся в слове МАПРЯЛ (видимо, не без поддержки «глагольных» ассоциаций, хоть в чем-то оказавшихся полезными), хорошо согласуется с общей тенденцией большинства сокращений всех типов иметь ударным конечный слог (см.: *Д. И. Алексеев.* Произношение сложносокращенных слов и буквенных аббревиатур.— «Вопросы культуры речи», вып. 4, 1963, стр. 35).

стам, педагогам; администраторы и журналисты вообще не знали сомнений и, приняв его сразу за норму, вывели вполне серьезно на страницы центральных газет. Так была продемонстрирована готовность общественно-языкового вкуса к освоению аббревиатур.

Освоение слова МАПРЯЛ, несомненно, стимулировалось тем, что люди, стоявшие у его истоков, полушутя-полусерьезно, но со знанием дела экспериментировали с ним. К тому же в большинстве это были разноязычные иностранцы, для которых русский язык — отлично освоенное приобретение, профессия жизни, но все же не родной язык (показательный пример для суждений об участии иноязычных носителей языка в его развитии, в словотворчестве!): чувство пуристической неловкости от новшества у них ослаблено, а желание «поиграть словом» сильно, как, впрочем, у всех литераторов, педагогов, языковедов, чутких к разведке потенций языка. Своего рода коньком стало соревнование в удачном применении слова, в кодификации его склонения и рода, в целенаправленных опытах создания производных [6].

В документации употребляли слово Ассоциация, чтобы не повторять полного наименования; газетно-журнальные публикации безоговорочно подхватили сокращение, как бы заразившись экспериментами устной речи, в которой оно уже жило полнокровной жизнью свежего неологизма: «Сегодня состоялась прессконференция, посвященная деятельности Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы — МАПРЯЛ... В Москве проходила вторая сессия исполнительного совета МАПРЯЛ» («Вечерняя Москва», 4 октября 1968 г.); «Международная ассоциация преподавателей русского языка и литературы (МАПРЯЛ), созданная в 1967 году, ставит своей задачей содействовать распространению преподавания и изучения русского языка» («Учительская газета», 20 августа 1970 г.); «Олимпиада проходит в рамках МАПРЯЛ — Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы» («Правда», 16 августа 1972 г.).

Слово МАПРЯЛ все решительнее выходило из скобок после полного наименования: «Генеральный секретарь МАПРЯЛ (Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы) сообщил...» («Учительская газета» 19 августа 1972 г.),— обретая независимую от него жизнь: «Материалы МАПРЯЛ»

---

[6] В итоге увлекательных упражнений в словообразовании, так сказать в «полевых условиях», появился длинный ряд слов, вошедших в обиход сгруппировавшихся вокруг ассоциации лиц: мапрялить, мапрятельствовать, мапрятьничать, мапрялец, мапряловец, мапрялка, мапряльский и т. д. (их словарик опубликован в «Бюллетене II международного конгресса преподавателей русского языка и литературы». Варна, 1973); ср. также: «матриархат и патриархат сменились МАПРЯЛархатом»; «МАПРЯЛица» — новое название кириллицы; «и смертию смерть МАПРЯЛ»; «О колико се МАПРЯЛьно» и прочие шутки, принадлежащие в основном профессорам К. Габке (ГДР) и С. Русакиеву (НРБ).

(рубрика в журнале «Русский язык за рубежом», начиная с № 4 за 1967 год); «Генеральный секретарь МАПРЯЛ сообщил, что в этой организации представлено теперь 27 стран» («Известия», 5 сентября 1969 г.); «МАПРЯЛ — организация талантливых энтузиастов... Генеральная ассамблея МАПРЯЛ еще в 1970 году решила... Комиссии МАПРЯЛ провели громадную работу...» («Известия», 14 сентября 1972 г.); «Симпозиум проводился МАПРЯЛ — объединением преподавателей русского языка из разных стран... По поручению исполсовета МАПРЯЛ...» («Правда Востока», 22 октября 1972 г.).

Социально-культурная авторитетность Ассоциации, государственная поддержка и внимание к ее мероприятиям, особенно приветствие, направленное участникам Варненского конгресса МАПРЯЛ Председателем Президиума Верховного Совета СССР Н. В. Подгорным, и доклад, прочитанный на этом конгрессе Председателем Государственного Совета НРБ Т. Живковым, позволили ее сокращенному названию распространяться не менее успешно, чем названиям всемирно известных заводов и машин — ВАЗ, МАЗ, КРАЗ, БЕЛАЗ. Его укоренению, несомненно, содействовал, в частности, самый факт употребления тов. Т. Живковым: «Устав вашей организации и развернутая ею деятельность доказывают, что МАПРЯЛ является международной ассоциацией, чья работа осуществляется на широких демократических основах и которая открыта для всех русистов независимо от их расовой и национальной принадлежности, от политических или религиозных убеждений, для всех русистов, желающих укреплять профессиональные связи со своими коллегами из других стран, обмениваться опытом, повышать свою научную квалификацию, вносить свой вклад в дело лучшего взаимопонимания между народами и людьми, за мир во всем мире, за прогресс всего человечества» [7].

«Фактор престижа», отмечаемый современной неолингвистикой, безусловно содействовал укоренению слова МАПРЯЛ: хотя узуальное в языке определяется множественностью прецедента, в принципе и единичное употребление может быть влиятельным в силу авторитетности источника [8]. Видимо, этим в первую очередь обусловлено свободное употребление рассматриваемого сокращения в транслитерированной форме в других языках, не только не сторонящихся его, но и даже предпочитающих его перед переводом полного наименования [9]. Что же до русского язы-

---

[7] «Слово Председателя Государственного Совета НРБ Тодора Живкова». София, 1973, стр. 13—14.

[8] См.: *Дж. Бонфанте.* Позиция неолингвистики.— «Хрестоматия по истории языкознания XIX—XX вв.». М., 1968, стр. 314.

[9] Ср. хотя бы в немецком языке: Die Vorstandssitzung des Internationalen Verbandes der Lehrkräfte der russischen Sprache und Literatur (MapRJAL) führte ihre Veranstaltung zum erstenmal in der Bundesrepublik durch... Professor M. Chraptschenko, Präsident der MapRJAL, dankte dem Bürgermeister von Köln für den freundschaftlichen Empfang («Kölner Stadt-An-

ка, то были все основания уже 26 августа 1970 г. в отчетном докладе Ассоциации заявить, что шутливым доказательством сбывшихся надежд Учредительной конференции 1967 года служит то, «что стало известным новое слово — МАПРЯЛ, широко употребляющееся в речи заинтересованных лиц, не раз появлявшееся уже в печати, обрастающее производными» [10].

Подтвердив, что аббревиатуры не возникают готовыми лексемами, а становятся полноценными словами, функционируя в речи, слово МАПРЯЛ стало отличной иллюстрацией и тех изменений, которые сопровождают эти процессы: исчезновения необходимости в немедленной расшифровке, ослабления обязательности связи с исходным составным наименованием. Лингвистическое освоение слова касается при этом как семантической, так и грамматической сторон.

Слово МАПРЯЛ наглядно иллюстрирует отмечаемые исследователями [11] процессы становления грамматических признаков аббревиатур, в частности движение их категории рода, по крайней мере, по трем стадиям. В приводившихся выписках оно не имеет формального выражения собственного рода, и род определяется по стержневому слову полного названия; ср. также: «МАПРЯЛ придала методике преподавания русского языка новое качество» («Неделя», 1970, № 36); «МАПРЯЛ была создана в 1967 году... В день открытия Генеральной ассамблеи МАПРЯЛ приветствовали... Президентом МАПРЯЛ избран академик М. Б. Храпченко...» («Литературная газета», 1970, № 36).

Очень рано, однако, в параллель со словами ЖЭК, ВАК, НОТ, ТАСС и т. п., оно приобретает собственную родовую принадлежность в соответствии с морфонологической структурой: «Зна-

---

zeiger». 11. Oktober 1972); Aus Anlass der Tagung des Vollzugsrates des internationalen Russischlehrerverbandes «MAPRJAL» ...anlässlich der Tagung des Büros des Vollzugsrates der «MAPRJAL»... («Neues Deutschland», 29. Marz 1973). Транслитерированное сокращение предстает как бы аутентичным названием при расхождениях в переводах полного наименования; неясность расшифровки препятствием не является (ср. русские примеры НАТО, ЮНЕСКО); критерии установления рода требуют анализа.

[10] *В. Г. Костомаров.* Три года деятельности Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы.— «Русский язык за рубежом», 1971, № 1, стр. 111.

[11] См.: *Д. И. Алексеев.* Предисловие к «Словарю сокращений русского языка». М., 1963; *его же.* Аббревиатуры как новый тип слов.— Сб.: «Развитие словообразования современного русского языка». М., 1966; *И. П. Мучник.* Категория рода и ее развитие в современном русском литературном языке.— Сб.: «Развитие современного русского языка». М., 1963; *А. Н. Кожин.* Из наблюдений над сложносокращенными словами в русском языке. «Ученые записки МОПИ», т. 32, вып. 2, 1955; *Т. З. Пушканская.* К вопросу об отношении к категории рода звуковых и буквенных аббревиатур.— «Труды кафедр русского языка пед. институтов Дальнего Востока». Хабаровск, 1966; *Т. В. Шанская.* О роде сложносокращенных имен существительных в современном русском языке.— «Русский язык в национальной школе», 1964, № 1, и др.

менательным событием явилось провозглашение в Париже в 1967 году Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы — МАПРЯЛ. За сравнительно небольшой срок МАПРЯЛ проделал огромную работу» (Н. А. Персианова. Особенности творческого решения педагогических задач при обучении русскому языку студентов-иностранцев. Автореферат канд. дисс. Л., 1971, стр. 9); «Страны, входящие в Международную ассоциацию преподавателей русского языка и литературы (МАПРЯЛ)... МАПРЯЛ, секретариат которого находится в Москве, оказывает помощь всем желающим постичь тайны русской речи... Первая международная олимпиада школьников в Москве — также инициатива МАПРЯЛа...» («Вечерний Ленинград», 7 сентября 1972 г.) [12].

Такие примеры, на первый взгляд кажущиеся ошибками, речевой неряшливостью, на деле свидетельствуют о действии непреодолимой тенденции к приобретению сокращением категории мужского рода и регулярной склоняемости. Этому не мешает даже напоминание о стержневом слове женского рода в находящемся в непосредственной текстовой близости полном наименовании: сокращение уже «оторвалось» от породившего его словосочетания, сделало значительный шаг на пути к превращению в самостоятельное независимое слово. Слово МАПРЯЛ великолепно демонстрирует справедливость мнения, что «будущее за тем родом, который соответствует структуре и форме аббревиатуры» [13] и что «о склоняемости буквенных аббревиатур в целом следует говорить как о массовом, преобладающем явлении с перспективами на будущее» [14].

Процесс сопровождается, однако, устойчивыми колебаниями при согласовании и непоследовательностями в развитии потенций склонения, что и заставляет выделять третий — промежуточный — этап развития. Торжество этапа самостоятельного рода и склоняемости обычно сильно тормозится и задерживается нормативно-оценочной позицией ревнителей речи, твердо «знающих» правило определения рода по стержневому слову источника и усматривающих в склонении сокращений явную безграмотность

---

[12] *Л. К. Граудина, В. А. Ицкович, Л. П. Катлинская.* Частотный словарь колебаний грамматических форм в современном русском языке. М., 1974. Кстати, это первая лексикографическая фиксация слова МАПРЯЛ.

[13] *Д. И. Алексеев.* Предисловие к «Словарю сокращений русского языка», стр. 5; «Грамматика современного русского литературного языка». Под ред. Н. Ю. Шведовой. М., 1970, стр. 175; *К. С. Горбачевич.* Изменение норм русского литературного языка. Л., 1971.

[14] *Д. И. Алексеев.* Склонение буквенных аббревиатур.— «Вопросы теории и методики изучения русского языка». Куйбышев, 1961, стр. 82. Это, видимо, справедливо и для других языков; ср. сербско-хорватский пример: «Međunarodna asocijacija nastavnika ruskog jezika i književnosti (MAPRJAL) je osnovana u Parizu 1967. godine... V. Vinogradova, predsjednika MAPRJAL-a... Komisiji, Koja djeluje pri MAPRJAL-u... Generalne skupštine MAPRJAL-a... (*А. Менас.* Konferencija nastavnika ruskog jezika v Moskvi.— «Školske Novine» (Zagreb), 19, rujna, 1969).

(«Как это — ВАК утвердил», «Слесарь из жэка,— Это ведь комиссия! Контора!»). Промежуточный этап в развитии грамматических характеристик слова МАПРЯЛ иллюстрируется, например, такими цитатами:

«Мы желаем успеха и процветания нашему МАПРЯЛу... МАПРЯЛ уже провела много интересных международных встреч» («Русский язык» — орган Болгарского товарищества русистов, 1971, № 3, стр. 10 и 11); «Действительные члены МАПРЯЛ... От имени президента МАПРЯЛа... МАПРЯЛ выступила инициатором... МАПРЯЛ просил предусмотреть...» («Аспект» — орган Объединения преподавателей русского языка в Финляндии, 1972, № 1 (8), стр. 8, 10, 11, 46); «Участников симпозиума приветствовал генеральный секретарь МАПРЯЛ...» («Правда Востока», 20 октября 1972 г.); «Участников встречи тепло приветствовали... и генеральный секретарь МАПРЯЛа» («Советская Белоруссия», 28 июня 1972 г.).

Колебания в роде, «нарушение правила определения рода по стержневому слову», наблюдаемые в русских изданиях и особенно наглядные — на протяжении рядом стоящих фраз! — в хуже редактируемых зарубежных изданиях на русском языке, невозможно объяснить лишь неряшливостью. Дело именно в противоречии этого правила морфологическому облику слова-сокращения: «Бессознательный, но совершенно неизбежный процесс определения рода по аналогии с другой, значительно бóльшей группой слов, а не путем раскрытия «этимологии» аббревиатуры служит основной причиной изменения... Другой причиной явилась и сама трудность расшифровки словосочетания, на основе которого «рождена» та или иная аббревиатура... Целостное восприятие аббревиатуры как отдельного слова, легко подводимого по морфологическому признаку под тот или иной категориально-родовой разряд существительных, а также сложность установления стержневого слова (иногда полное забвение его) приводят к существенному перемещению аббревиатур в отношении родовой принадлежности» [15].

В это в целом верное рассуждение слово МАПРЯЛ позволяет внести существенное уточнение. Оно никак не свидетельствует о трудности восстановления стержневого слова сочетания-прародителя: «забвение» связи с ним наступает сознательно и по совершенно иным причинам. Среди них отнюдь не играют роли и другие морфологические обстоятельства, на которые указывают исследователи: совпадение рода, определяемого по исходу на согласный с родом стержневого слова (ГУМ, ТЮЗ, МХАТ и под.) или несовпадение (ВАК, МИД, ЖЭК, ГАИ, ТАСС и под.) и т. д. Не играет здесь роли культурно-речевого фактора, якобы сопут-

---

[15] *К. С. Горбачевич.* Изменение норм русского литературного языка, стр. 166—167.

ствующего или препятствующего процессу, наличие или отсутствие параллельной расшифровки в контексте [16].

Слово МАПРЯЛ со всей убедительностью показывает, что в преодолении колебаний, в укоренении собственной категории рода, независимой от рода стержневого слова расшифровки, а также регулярного склонения императивную роль играет стилевая дифференциация и привязанность. Если в строгом официально-документальном стиле у слова МАПРЯЛ очевидна живая зависимость от полного наименования, устойчиво чередование расшифровки и сокращения, нет собственного рода и склонения, то в непринужденно-разговорном общении налицо отрыв сокращения от полного наименования, выражена собственная категория мужского рода сокращения и имеется склонение. Случаи колебаний все очевиднее увязываются с промежуточными функционально-стилевыми сферами или просто со «стилевыми смешениями», с фактами взаимопроникновения стилей (отчего это и яснее в примерах из зарубежных изданий, у авторов и редакторов которых чувство стиля ослаблено).

Процессы становления грамматических признаков оказываются тесно зависимыми не только от стилевых дифференциаций, но и от собственно семантического развития. Появляются как бы два слова МАПРЯЛ, имеющие разные мотивировки («внутренние формы») и находящиеся в своеобразных омонимических отношениях. Это можно зафиксировать графически, отражая стихийную практику написания таких аббревиатур, как ЖЭК, ВАК, ГЭС и строчными буквами — жэк, вак, гэс,— МАПРЯЛ и мапрял. При этом МАПРЯЛ (нескл., жен. р.) — это сокращенная форма названия «Международная ассоциация преподавателей русского языка и литературы» и ничего больше; мапрял (муж. р., склоняется по мужско-средней разновидности 1-го субстантивного склонения; множ. ч. нет — пока?!) — это нечто большее и совершенно другое, для которого название организации перестало служить словарным толкованием. Об этом наглядно свидетельствует употребление слова в живой речи разговорного стиля, маркированным элементом которого оно и является.

В связи с Московской конференцией русистов 1969 г. начали говорить: «Я с ним познакомилась на мапряле»; «В его докладе во время мапряла»; «Шаумян на мапряле сказал»; «Я заходил на химфак — мапряла там уже нет»; «Пустите — я тоже мапрял»; «Говорю же вам, я из мапряла!».

В те дни был сочинен и торжественно исполнен под аккомпанемент оркестра «гимн МАПРЯЛа», в котором есть такие строки: «Мир... создал себе мапрял, полетел на конференцию в Москву» (в нем же находим и производное: «Вот мапрялки

---

[16] Напомним, что аббревиатуры на гласный исход стоят особняком, приобретая, по большей части, форму несклоняемых существительных женского или среднего рода.

идут, звонко песню поют»). В другой «мапряльской» песне встречаем: «Трудись в МАПРЯЛе, иди всегда вперед. В бескрайние дали могучий язык зовет!» [17].

Таким образом, не трудность или сложность восстановления стержневого слова, а желание забыть его, поддерживаемое наметившейся стилевой и семантической дифференциацией, вело к отрыву сокращения от исходного сочетания. Именно это желание следует принять во внимание, формулируя в целом верный вывод о том, что в ходе своего развития аббревиатуры часто перестают совпадать со значением полного названия, что «за аббревиатурой, непосредственно за ее звуковым комплексом закрепляется определенное значение (иногда не охватываемое расшифровкой): загс, втуз, главк и многие другие» [18]. Может быть, слова «часто», «иногда» в этих формулировках правильнее заменить на «обязательно», «всегда», если иметь в виду условия стилевого расслоения.

При складывании широкого, неопределенно-обобщенного значения у слова мапрял, синонимизирующегося с сочетаниями «участники мероприятия, проводимого МАПРЯЛ», «самое это мероприятие», а потом — «руководство ассоциации», «ее деятельность в целом», даже вообще «деятельность по распространению русского языка в мире», создается новая его мотивировка, связанная уже непосредственно и только с данным звуковым комплексом. Следует еще раз отметить подчеркнутую принадлежность «нового» слова мапрял к разговорно-непринужденной речи: именно ее склонность к кратким неопределенным обобщениям и ведет к данному направлению семантического развития.

Вопреки принятому мнению, очевидная связь с расшифровкой — отнюдь не лучшая «внутренняя форма» сокращения; скорее напротив, ибо сокращение перестает быть сокращением, превращается именно в слово, когда эта связь исчезает: МАПРЯЛ, строго говоря,— не слово, тогда как мапрял — очевидное разговорное словечко. Иное дело, конечно, какая мотивация, какая «внутренняя форма» приписывается, так сказать, новому настоящему «слову из сокращения», какая стилистическая окраска оказывается ему присущей. К сожалению, это совершенно неизученные процессы. Следовало бы, видимо, детально изучить соотношения слов, являющихся по происхождению аббревиатурами с утраченной «этимологией», и стимулировавших их сочетаний: колхоз — коллективное хозяйство, загс — запись актов граж-

---

[17] Публиковались и эти тексты, например, в журнале «Аспект», 1972, № 1, стр. 13. В восприятии зарубежного русиста все это имеет, по-видимому, особый «аромат».

[18] *Д. И. Алексеев.* Произношение сложносокращенных слов и буквенных аббревиатур, стр. 25—26. Ср. также: *С. И. Ожегов.* Основные черты развития русского языка в советскую эпоху.— «Известия АН СССР. ОЛЯ», т. X, 1951, вып. 1, стр. 35; *A. Rosenberg.* Russian Abbreviations. Washington, 1957; *E. Scheitz.* Russische Abkürzungen und Kürzwörter. B., 1961.

данского состояния и т. п.[19] Ясно, что это происходит естественно, вне воли творцов первоначального сокращения (они сознательно создали слово МАПРЯЛ, но слово мaпрял — уже плод прихоти узуса!).

Напрасно думать, что непонятность сокращения, приравниваемая к забвению расшифровки,— недостаток (ср. жизнь слов типа НАТО, СЕНТО, ЮНЕСКО, вообще не расшифровывающихся на русской почве). Разумеется, отказ от исходного сочетания, как и самое превращение сокращения в самостоятельное слово, оправданы лишь при возникновении потребности в новой, по сравнению с исходным сочетанием, семантике. Об этом и свидетельствует история слова МАПРЯЛ, пока краткая, но достаточно богатая. В ходе научных конференций, массовых симпозиумов, деловых совещаний в Ленинграде, Софии, Велико Тырнове, Минске, Варшаве, Кракове, Кёльне, Ташкенте, Праге, Братиславе, Хельсинки и особенно во время Варненского конгресса в сентябре 1973 г. окончательно установилось словоупотребление типа: «В деятельности мапряла еще много недостатков... Мапрялу пора серьезно взяться за написание школьных учебников... Мапрял должен уделить больше внимания олимпиадам по русскому языку... В мапряле решили издать новые типовые программы... В Варну мы ездили по мапрялу, по линии мапряла... Я обязательно поеду на следующий мапрял в Польшу!».

Это уже норма, если массовую регулярную воспроизводимость хотя бы в ограниченных функционально-стилевых пределах признавать критерием допустимости «правильности», принадлежности к литературной норме. Но, конечно, «нормативность» «омонимов» МАПРЯЛ и мапрял различна: в первом случае она общелитературна с пометой «офиц.», во втором — специфично разговорна («норма одного стиля»). Но именно и только во втором случае перед нами независимое слово, становящееся, в частности, базой активного словообразования. Непринужденно-разговорная окраска передается и производным: «Мы, МАПРЯЛовцы, почувствовали на конференции, что мы должны не только брать, но и отдавать свой опыт» («Русский язык за рубежом», 1970, № 1, стр. 123); «Болгария гостеприимно встретила «мапряльцев» («Русский язык за рубежом», 1971, № 3, стр. 121).

Анализ слова МАПРЯЛ углубляет и подтверждает общие и частные наблюдения, сделанные учеными над аббревиатурами в современном русском языке. В частности, он показывает, что было бы полезно ввести функционально-стилевые коррективы в вывод о том, что «бессознательное подведение аббревиатур на твердый согласный под категорию слов мужского рода является

---

[19] «К слову загс до того привыкли, что стали уже забывать, из каких четырех слов оно склеено. Я, например, совершенно забыл» (*К. И. Чуковский.* Живой как жизнь. М., 1963, стр. 96). Ср. также: *Д. И. Алексеев.* Аббревиатуры как новый тип слов, стр. 35; *К. С. Горбачевич.* Изменение норм русского литературного языка, стр. 166—167.

перспективным процессом, а его результаты... вполне нормативными. В настоящее время норма здесь допускает обычно обе формы рода: и по формальному признаку, и по стержневому слову. Именно такие рекомендации содержатся в новейших пособиях и статьях по культуре речи» [20]. Дело однако не столько в допуске обеих форм, в узаконении в качестве нормы факта колебания, сколько в реальном складывании разных норм при разной семантике и разной функционально-стилевой принадлежности.

Бесперспективен спор, связанный с именем проф. Д. Э. Розенталя на Конгрессе МАПРЯЛ в Варне, о том, надо склонять это слово или нет. Если явления обозначаемые словами МАПРЯЛ и мапрял будут развиваться (а в этом нет сомнения, ибо распространение русского языка в мире есть непреложная историческая закономерность нашей эпохи!), то будут жить и оба слова — каждое со своими закономерностями.

---

[20] *К. С. Горбачевич.* Изменение норм русского литературного языка, стр. 167. Имеющийся у нас материал убеждает в том, что от стилевых дифференциаций текстов, из которых извлекаются примеры, явно зависят грамматико-семантические характеристики и других аббревиатур, например жэк, ВАК, СЭВ, совсем новейшего — БАМ — Байкало-амурская магистраль. Кстати, эти наблюдения никак не позволяют придать абсолютный характер мнению ряда лингвистов, будто бы русский язык движется по пути развития аналитизма: разговорная речь часто тяготеет к противному.

И. Ф. Протченко

ОТ ЧУДО-МАШИНЫ *«ПАРОВОЙ ВОЗ»* ДО *РАКЕТОВОЗА, ЗВЕЗДОЛЁТА...*

«И какой же русский не любит быстрой езды!..»

Н. В. Гоголь. Мертвые души

Научно-техническая революция и структурные изменения в языке, бурное развитие экономики, производства, культуры, возникновение новых общественных отношений и связанный с этим небывалый приток ранее неизвестных слов и словосочетаний — все это весьма актуальные темы в ряду других современных проблем языкознания.

В настоящем небольшом этюде рассматривается пример пополнения словарного состава русского языка советской эпохи, который подтверждает известное положение о том, что новые слова чаще всего возникают из уже имеющегося в языке «строительного материала» по твердо сложившимся в ходе исторического развития образцам или моделям. В то же время некоторые тенденции и явления в лексико-словообразовательной области, постепенно накапливаясь, приводят к возникновению не совсем обычного и по существу нового варианта сочетания слов или их частей.

Речь идет о словосложении — одном из способов современного русского словообразования.

В «Грамматике современного русского литературного языка» об этом способе сказано следующее:

«Сложение (или чистое сложение) — способ образования слов с более чем одной мотивирующей основой и нейтрализацией грамматического значения основ (компонентов), предшествующих опорному. Последний, опорный компонент сложных слов, в котором осуществляется их морфологическое оформление, при чистом сложении равен самостоятельному слову...» [1].

В последнее время заметно активное образование новых слов с такими вторыми опорными компонентами, как *-вед*, *-вод*, *-ход*, *-воз* и некоторыми другими, особенно в сфере быстро пополняющейся научно-технической терминологии. Одним из довольно давних слов с последней из перечисленных морфем (*-воз*) является слово *паровоз* (зафиксировано в академическом словаре 1847 г.). В 30-х и в начале 40-х годов прошлого века, когда эта

[1] «Грамматика современного русского литературного языка». М., «Наука», 1970, стр. 42.

«чудо-машина» как недавно изобретенная техническая новинка казалась весьма необыкновенной, и слово *паровоз*, обозначавшее эту машину, было тоже не совсем обычным. В самом написании названия машины имелись колебания, о чем свидетельствует обнаруженный вариант совершенно оригинального именования этой технической новинки: нам удалось встретить употребленное Н. В. Гоголем в его письме о заграничном путешествии двучленное написание: «*паровой воз*». Вот текст части письма:

«Дорожное спокойствие было смущено... перелазкой из коляски в *паровой воз*, где как сон в руку встретились Бакунин и весьма жесткие деревянные лавки. То и другое было страх неловко... но мы в Дрездене» (Письмо Н. В. Гоголя к Н. М. Языкову от 27 сентября 1841 г. из Дрездена) [2].

В слове паровоз, закрепившемся, согласно существовавшей словообразовательной модели, именно в такой структуре и в таком написании, отношение частей или основ, его составляющих, таково, что *паровоз* — это ʹвозящий пáромʹ (то есть посредством пара, силой пара или паровóй силой).

Эта словообразовательная модель давняя, смысловой объем слов тоже привычен для народной речи, наименования со второй глагольной частью обозначали действующее лицо либо орудие действия.

Г. П. Павский писал в связи с этим:

«Когда последним членом составных имен стоит корень глагола, тогда они означают действующее существо или орудие действия, что мы видели в словах *верхогляд, кознодей, лицемер, водонос* и др.» [3].

Известная необычность слова *паровоз* по тогдашним временам могла заключаться в том, что существительные на *-воз* сплошь и рядом были наименованиями лиц (типа *водовоз, сноповоз, дрововоз* — о человеке, который возит то, что обозначено в первой части сложного слова, то есть воду, снопы, дрова и т. п.). Это и понятно, ибо в те давние времена работа выполнялась вручную, примитивным способом. Появление машин, заменявших ручной труд, привело к изменению предметно-смыслового значения слов данного типа.

Развитие техники, все более широкое применение машин после Великой Октябрьской социалистической революции, особенно в годы бурного научно-технического прогресса, повлекли за собой возникновение большого числа слов со вторым глагольным компонентом *-воз*.

Слова, казавшиеся еще не совсем обычными во времена Гоголя, стали привычными, их «семья» значительно пополнилась,

---

[2] *Н. В. Гоголь*. Полн. собр. соч., т. XI. М., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 346—347 (курсив наш.— *И. П.*).

[3] *Г. П. Павский*. Филологические наблюдения над составом русского языка. Рассуждение 2-е. Изд. 2. СПб., 1850, стр. 215.

закрепляя во все новых и новых реалиях семимильные шаги в развитии науки, техники и производства.

Поистине поразительным контрастом к только что упоминавшимся давним словам типа *водовоз, паровоз* и др. звучат недавние обозначения космической эры вроде *ракетовоз*, *планетоход*, *звездолет*... Таковы и другие сложные слова, в которых так называемым интерфиксом выступает *о* (*е*).

Вообще же в названиях средств передвижения и перевозки можно выделить два подтипа образований, а именно:

а) наименования, которые образуются по модели слова *паровоз: лесовоз, панелевоз, бананововоз*[4]. В этом случае первый компонент предстает в полном виде (пар, лес, панель, банан; не приходится сомневаться, что образование этих слов происходит, так сказать, «мгновенно», то есть без прохождения, условно говоря, промежуточной или предварительной стадии, вроде двусложного словосочетания какого бы то ни было типа, а как бы автоматически);

б) наименования, первой частью которых являются усеченные основы таких существительных, как ракета, руда, бумага, турбина, бензин, мотор, электричество: *ракетовоз, рудовоз, турбовоз* (ср. *турбоход*), *бензовоз, мотовоз, электровоз* [ср. *электроход*], *бумаговоз* [5].

Это же можно сказать и о продуктивности образований с другими глагольными морфемами: *-вед, -вод, -ход* и др.

В отношении компонента *-ход* важно отметить продуктивность образования слов:

а) обозначающих средство транспорта, приводимое в движение тем, что означает первая часть слова (наряду с ранее известными *пароход*, *теплоход* и др.[6], появились позднее: *электроход*, *газоход*, *дизелеход*, *атомоход*);

б) обозначающих механизмы, предназначенные для передвижения в определенной среде (океан — *океаноход*; болото — *боло-*

---

[4] Приведем пример употребления этого как видно редко встречающегося слова: В первый рейс вышло вчера новое судно, которому присвоено имя отважной советской летчицы Марины Расковой. Это первый *бананововоз* в Дальневосточном морском пароходстве («Правда», 6 марта 1971 г.).

[5] *Бумаговоз*, как и *бананововоз*, судя по всему, относится к числу недавних образований.

Ср. в корреспонденции «*Бумаговозы* вышли в рейс»: «На улицах Москвы, Ленинграда и Горького можно встретить фургоны-*бумаговозы*. При конструировании автомобиля учтены пожелания бумажников» («Правда», 29 мая 1971 г.).

[6] Н. М. Шанский считает самым древним образованием на *-ход*, известным уже в рукописях XI в., слово *мимоход* (со значением «прохожий»); ср. оставшееся от него современное наречие *мимоходом* (форма творит. падежа единств. числа). См.: *Н. М. Шанский*. В мире слов.— «Русский язык в школе», 1971, № 2.

тоход; небо — *небоход*; снег — *снегоход*), либо передвигающиеся по тому, что означает первая часть слова (например: *снегоход*, *вездеход*, *луноход*, *планетоход*) [7]. Ср. слово *мореход* (о человеке, мореплавателе), которое выпадает из этого ряда.

В соответствующем разделе «Грамматики современного русского литературного языка» указывается, что обозначения этого типа обладают высокой продуктивностью, особенно в технической терминологии:

«Наиболее частотны образования со следующими вторыми компонентами: *-вед* в названиях лица по профессиональному занятию, связанному с какой-нибудь отраслью знания (краевед, искусствовед, киновед, шекспировед); *-вод* в названиях лица по профессиональному занятию, связанному с разведением чего-нибудь (пчеловод, бахчевод, хлопковод, животновод); *-воз* в названиях средств передвижения и перевозки (паровоз, тепловоз, лесовоз, горючевоз); *-лет* в названиях летательных аппаратов и средств передвижения по воздуху (самолет, вертолет, звездолет); *-мер* в названиях измерительных приборов (секундомер, ветромер, высотомер); *-провóд* в названиях технических сооружений для перемещения чего-нибудь (водопровод, газопровод, путепровод, трубопровод); *-ход* в названиях средств передвижения, преимущественно по воде (пароход, теплоход, снегоход, вездеход)» [8]. В данном случае указаны наиболее частотные образования. Это не исключает (а предполагает) возможности образования слов с помощью перечисленных компонентов также и в других семантических группах. Так, с помощью *-ход* образованы наименования не только средств передвижения (*пароход* и т. п.), но и названия лиц (напр., *скороход*, *пешеход* и т. п.), а при помощи компонента *-вод*, хотя преимущественно и образуются названия лиц по занятию, есть случаи создания технических терминов, обозначающих инструмент. Недавно медики в содружестве с инженерами, оптиками, химиками сконструировали «светящийся пинцет», в ко-

---

[7] В последнее время печать буквально пестрит такими названиями: «Из Хабаровска в Якутск пришел новый *снегоход* «Амурец»... Первый этап испытаний *вездехода*... выдержан» («Правда», 30 марта 1971 г.).

«Рисуя первые борозды в безмолвной низине моря Дождей, наш *планетоход* продолжает свою великую научную миссию на Луне» (там же, 9 апреля 1971 г.; здесь, собственно, *луноход* назван *планетоходом*).

«*Луноход* — первый лунный робот... Вчера фантаст мечтал о *луноходе*, помогающем людям. Сегодня *луноход* уже бегает по Луне...».

«Я [А. Казанцев]... в своем романе «Сильнее времени» и несколько лет назад описал *планетоход* уже на колесах» («Вечерняя Москва», 12 декабря 1970 г.).

Ср. возникшие недавно по этой же модели *венероход*, *марсоход*... Например: «Как, на ваш взгляд, появятся ли когда-нибудь *венероходы*?»; «*Марсоходы* — вещь в будущем вполне реальная» («Известия», 23 декабря 1970 г.).

[8] «Грамматика современного русского литературного языка», стр. 171.

торый вмонтирована важнейшая его часть, получившая название *световод*. В корреспонденции «Светящийся пинцет» об этом говорится так.

«Светящийся пинцет» — это определение впервые появилось в медицине в 1970 г. Инструмент с вмонтированным *световодом* создан и использован в глазной клинике при удалении осколков. *Световод*, включенный в крошечный пинцет, позволяет освещать место операции и одновременно пользоваться инструментом» («Вечерняя Москва», 31 декабря 1970 г.).

*

В заключение остановимся и на более общем тезисе: обратим внимание на одно обстоятельство, которое приходится учитывать при определении самой сущности процесса словосложения в свете новых фактов словообразования, которые явились следствием развития техники и производства.

В уже цитированной «Грамматике современного русского литературного языка» о так называемом «чистом сложении» сказано:

«Словообразовательным значением при чистом сложении является значение объединения, подобное, например, значению соединительных союзов» [9].

Это определение воспроизводит издавна принятую точку зрения, согласно которой сложное слово представляет собой в смысловом отношении сумму, некое объединение двух (или трех) компонентов, дающее совокупность, соединение значений составляющих частей. Это действительно так, если иметь в виду многочисленные случаи того типа, которые даны в примерах на той же странице «Грамматики», а именно: *первоисточник, лесостепь, износостойкий, слепоглухонемой, полуобернуться*. Здесь же — примеры без так называемых интерфиксов (или с «нулевым интерфиксом»): *царь-пушка, Ленинград, Гуляй-поле, фосфорорганический* [10].

Но обратимся к другим примерам. Если откроем словарь-справочник «Новые слова и значения», то встретим в перечне новых сложных слов такие, которые не представляют собой обычную сумму привычных значений компонентов, составляющих слово. В частности, второй компонент (полное слово) оказывается носителем переносного смысла, который ранее не отмечался у этого слова. Следовательно, это новое значение возникает уже в результате словосложения, под воздействием первой части сложного слова.

Для наглядности сравним две колонки слов на начальную букву *а*, которые начинаются интернациональным компонентом

---

[9] «Грамматика современного русского литературного языка», стр. 42.
[10] Там же.

-авто:

автоинспектор	автоветеран
автослесарь	автодиспетчер
автомеханик	автомашинист
автотранспортник	авторулевой.

В левой колонке помещены сложные слова, которые представляют собой сумму уже известных значений двух компонентов. Так, *автоинспектор* — 'инспектор, осуществляющий надзор за правильностью автомобильного движения' [11]. Почему известных? Да потому, что *авто-* имеет одним из значений сокращение слова *автомобильный*, а *инспектор* — 'должностное лицо, занятое инспектированием чего-нибудь' [12]. Точно так же *автослесарь* — 'слесарь по сборке или ремонту автомобилей' и т. д. Все четыре слова слева — это обычные обозначения лиц по профессии.

В правой колонке мы сталкиваемся уже с «необычными» значениями вторых компонентов. В самом деле, что сказано о слове *автоветеран*? Это, оказывается, вовсе не человек, как можно было поначалу подумать, а машина старого образца [13]. Приведем обычное значение слова *ветеран*: 1. старый, опытный воин (высок.); 2. перен. — старый, заслуженный деятель, работник [14].

Следующие слова также имеют «необычные» значения: *автодиспетчер* — 'автоматическое устройство, выполняющее функции диспетчера'; *автомашинист* — 'автоматическое устройство, выполняющее функции машиниста поезда'; *авторулевой* — 'электронавигационный прибор для автоматического удержания корабля на заданном курсе и для поворотов на новый курс' [15].

Ср. *автопилот* — 'устройство для автоматического управления летательным аппаратом' [16].

Расширение лексического значения вторых компонентов наблюдается, на наш взгляд, и в следующих сложных словах с начальной интернациональной частью *теле-*: *телеальманах*, *телеглаз*, *тележурнал*, *телемост* и др. Характерными в этом отношении являются и сложные слова с начальными компонентами *радио-* (*радиовидимость*, *радиотуманность*, *радиошум*, *радиояркость*, *радиоутка*) [17]; *кино-* (*кинополотно*, *киноповесть*, *кино-*

---

[11] «Новые слова и значения. Словарь-справочник». М., Изд-во «Советская энциклопедия», 1971, стр. 29.

[12] *С. И. Ожегов*. Словарь русского языка. Изд. 9, испр. и доп. Под ред. Н. Ю. Шведовой, стр. 20, 230.

[13] «Новые слова и значения. Словарь-справочник», стр. 28. Здесь же дан такой пример употребления: Это модель «К» с 24-сильным мотором, выпускавшаяся с 1910 по 1914 год. Сейчас *автоветерана* готовят к реставрации («Неделя», 1966 г.).

[14] *С. И. Ожегов*. Словарь русского языка. Изд. 9, стр. 72.

[15] «Новые слова и значения», стр. 29, 31, 33.

[16] *С. И. Ожегов*. Словарь русского языка, стр. 21.

[17] Ср. яркий случай сугубо переносного употребления слова *радиоутка* (не зарегистрированного словарями), часто используемого в публицистическом

эпопея, *кинорассказ*, *киноновелла*, *кинолента*, *кинопанорама*, *кинорепортаж*, *кинороман*, *кинолетопись*) и некот. др.

Примеры этого рода можно было бы умножить, но и этих достаточно, чтобы убедиться, насколько новым оказывается смысл второго компонента сложных слов по сравнению со значением их в роли отдельно употребляемых наименований. Действительно, в сложном слове *автодиспетчер* — д и с п е т ч е р — это не работник, регулирующий движение транспорта, ход работы предприятия и т. п., а автоматическое устройство; *телемост* — это телевизионная связь на дальние расстояния с помощью космических установок, приборов; *альманах* (в сложении *телеальманах*) вовсе не обозначает 'непериодический литературный сборник с произведениями разных писателей', поскольку *телеальманах* — это телевизионная передача, в которую включается несколько разнородных сюжетов по определенной тематике [18]; м а ш и н и с т (в сложении *автомашинист*) — не механик, управляющий ходом машины, а автоматическое устройство, и т. п.

Как видим, примеры сложных слов, рассмотренных только что, не укладываются в рамки определения, обычно даваемого понятию «сложное слово», поэтому данное традиционное определение является недостаточным и нуждается в дополнении. Этим дополнением желательно охватить случаи, когда второй компонент (полное слово) подвергается переосмыслению, получает переносное значение. Это тем более необходимо, что слова указанного типа возникли в ходе научно-технического прогресса, постоянное развитие которого, естественно, повлечет за собой дальнейший рост новообразований.

стиле. Например: «Перед каждым большим советским праздником в стане наших идеологических противников наблюдается лихорадочное оживление... Тон, как всегда, задала радиостанция «Свобода». На свой лад развернув «подготовку» к полувековому юбилею СССР, она не так давно сфабриковала пасквиль о Советской Латвии. На пропагандистской кухне «Свободы» повара известно какие: *радиоутку* они подали под фирменным соусом, густо замешенным на антисоветизме» («Комсомольская правда», 7 декабря 1972 г.).

18 Слово *телеальманах* словарями не зафиксировано, но оно широко известно на телевидении именно в указанном нами значении.

Б. А. Серебренников

О НЕКОТОРЫХ ФОНЕТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ КОНЕЧНЫХ ФОРМАТИВОВ

Факт неустойчивости конца слова в компаративистике известен сравнительно давно. Впервые обратил на это внимание известный индоевропеист Георг Курциус. Курциус утверждал, что звуковые комплексы с течением времени сокращаются: «После того как языки сложились, говорящие на этих языках народы с течением времени все более отклоняются от звукового содержания слов. При этом не возникает никакого противоречия между звуковыми комплексами и обозначаемыми ими представлениями. Если на начальных этапах развития языка был необходим полный звуковой комплекс, то после того как представление утвердилось, оказался достаточным менее полный звуковой комплекс, возникший в результате сокращения первоначального звукового комплекса» [1].

Позднее французский лингвист Р. Готьё посвятил этому явлению специальную монографию. Ему удалось доказать, что звуки, находящиеся в конце слова, подвержены в большей степени исчезновению. Существуют особые законы конца слова, которые во всех индоевропейских языках проявляются одинаково. Готьё установил целый ряд специфических закономерностей изменения звуков, находящихся в конце слова. Наблюдения, сделанные Р. Готьё, позднее неоднократно отмечались и подтверждались в работах других лингвистов.

Действительно, конец слова в гораздо большей степени подвержен разрушению, чем начало. Долгие гласные в конце слова подвергаются сокращению или сужению, краткие гласные часто превращаются в редуцированные гласные и затем отпадают, группы согласных упрощаются, одиночные гласные отпадают. В тесной зависимости с ослаблением конца слова находится такое явление, как оглушение конечных звонких согласных, также отмеченное в истории многих языков.

Некоторые языковеды пытались найти причины этого интересного явления. Г. Курциус пытался объяснить сокращение звукового комплекса тем, что люди как бы к нему привыкают. Е. Д. Поливанов объясняет это явление склонностью не доделывать работу голосовых связок перед тем моментом, когда им предстоит перейти в состояние покоя [2]. По мнению Схрэйнена, на конце слова

---

[1] *G. Curtius*. Grundzüge der griechischen Etymologie. Leipzig, 1869, S. 409, 410.

[2] *Е. Д. Поливанов*. Введение в языкознание для востоковедных вузов. Л., 1928, стр. 100.

уменьшается энергия говорящего, артикуляция становится недостаточной, гласные сокращаются, конечные согласные редуцируются [3].

При всем этом, однако, остается неясным, что же заставляет людей недоделывать работу голосовых связок, почему на конце слова ослабевает артикуляция.

Истинная причина разрушения конца слова, очевидно, заключается в том, что по мере употребления слова уменьшается количество звуков, несущих информацию, что ведет к смещению границы слова. Например, в некоторых новогреческих диалектах древнегреческое слово potamos (река) приняло форму potam. Это означает, что сочетание пяти звуков стало носителем информации. Остаточные звуки, в данном случае os, стали пустыми. Все, не имеющее функции, в любом языке подвержено исчезновению.

Совершенно по-иному ведет себя конечный форматив, наделенный определенным значением. Форматив не должен разрушаться, так как разрушение форматива, в особенности его полная утрата, означала бы утрату средства выражения функции. Поэтому каждый значимый форматив, находящийся в абсолютном конце слова, оказывает определенное сопротивление разрушению конца слова, на что также в свое время обратил внимание Г. Курциус. Курциус установил, что звуки и слоги, выражающие определенные значения, оказывают более сильное сопротивление выветриванию слова по сравнению со звуками и словами, не выражающими никакого значения [4].

Значимый конечный форматив прежде всего должен быть выражен достаточно слышимым звуком. Звуки, плохо слышимые или слышимые в недостаточной степени, мало пригодны для этой цели. Любопытно отметить, что такие звуки, как глухое *r* или *l*, согласный *h*, почти никогда не выступают в роли значимых формативов. Глухие согласные в роли значимых формативов выступают значительно реже, чем звонкие согласные.

Наиболее пригодным материалом для выражения конечных формативов оказываются слышимые звуки. К этой категории звуков относятся прежде всего гласные, сонанты *r*, *l*, *m*, *n* и аффрикаты типа *dž* и *č*. Из глухих спирантов чаще всего используется спирант *s* как наиболее слышимый.

Указанные звуки выступают довольно часто как звуки, замыкающие конечные суффиксы.

В древнем письменно-монгольском языке падежные суффиксы оканчивались либо на гласный, либо на *r* и *n*. В прасемитском языке падежные суффиксы были представлены гласными. В индоевропейском праязыке падежные суффиксы оканчивались на

---

[3] *J. Schrijnen*. Einführung in das Studium der indogermanischen Sprachen. Heidelberg, 1921, S. 235.

[4] *G. Curtius*. Bemerkungen über die Tragweite der Lautgesetze, insbesondere im Griechischen und Lateinischen.— In: *G. Curtius*. Kleine Schriften. Herausgegeben von E. Windisch. Zweiter Teil. Leipzig, 1886, стр. 56.

гласный, дифтонг и на согласные *m*, *d* и *s*. Необходимо отметить, что *s*, хотя и глухой спирант, но он обладает довольно большой слышимостью. В ненецком языке падежные суффиксы оканчиваются на гласный и согласные *m*, *n* и *d*. В эвенкийском языке 13 падежей. Суффикс отложительного падежа оканчивается на *k*, а исходного и творительного падежей на *t*.

Суффиксы всех остальных падежей оканчиваются на гласные. Общее число падежей в аварском языке достигает двух десятков. Из этого числа суффиксы только двух падежей оканчиваются на глухие *хъ* и *къ*. Все остальные суффиксы оканчиваются на гласные. В лезгинском языке 18 падежей. Опять-таки из них только два падежа оканчиваются на глухие согласные. Окончаниями суффиксов всех остальных падежей являются гласные, дифтонги или согласные *n*, *z*, *v*, *l*.

Одних только этих данных, по нашему мнению, вполне достаточно, чтобы сделать общий вывод: исходы формативов, занимающих конечное положение в слове, изменяются отнюдь не хаотически. Их исторические изменения подчинены определенной тенденции — к отбору наиболее сонорных, наиболее отчетливо слышимых звуков и к устранению звуков, плохо слышимых.

Это положение может быть подтверждено конкретными примерами из истории различных языков.

Если суффикс представлен только одним глухим согласным или сочетанием гласный + глухой согласный, то в различных языках наблюдается тенденция к устранению глухого согласного.

В протоуральском языке личные окончания глаголов 1-го и 2-го лица мн. числа имели формы *-mek* и *-tek*. Во многих финноугорских языках конечное *k* этих окончаний оказалось неустойчивым и отпало, ср. финск. *annamme* 'мы даем' — из *annak-mek*, коми-зыр. перм. *муна-мӧ*, удм. *мыно-мы* 'мы идем'. В этих формах конечное *k* также отпадало. Ср. также мокша-морд. *мора-та-ма* 'мы поем', где *-ма* восходит к древнему *-мок*. Такое же отпадение конечного *k* происходило и в окончании 2-го лица мн. числа, ср. финск. *annatte* 'вы даете' — из *annak-tek*, эрзя-морд. *ловны-де* 'вы читали', мар. *луды-да* 'вы читаете' и т. д.

В протоуральском языке некогда существовал направительный падеж, характеризующийся суффиксом *-ka* (*-kä*). Реликты его сохранились в таких марийских наречных формах, как *вел-ке* (в сторону) от *вел* 'сторона'. В некоторых финноугорских языках, по-видимому, конечный гласный утрачивался и суффикс оказывался представленным одним *k*.

Положение его стало непрочным и направительный падеж на *-k* во многих финноугорских языках исчез, ср. финск. *tänne* (сюда) из *tännek* коми-зыр. vōrō 'в лес' — из предполагаемого *vōrō-k*), венг. *fele* 'k' из *fele-k* и т. д.

Интересно отметить, что в протоуральском языке существовал местный падеж с суффиксом *-na*(*-nä*). Но этот падеж оказался

более устойчивым даже после отпадения конечного гласного, поскольку *n* по сравнению с *k* является более слышимым.

Могут быть и другие способы устранения этого лингвотехнического недостатка. Глухой конечный согласный может подвергаться озвончению, ср. финск. *maat* 'страны', но эст. *maa l* 'страны', где финскому окончанию мн. числа *-t* соответствует в эстонском полузвонкое *d*, удм. кур-ыт 'горький', *юг-ыт* 'светлый', но комизыр. *кур-ыд* 'горький', *юг-ыд* 'светлый'. Конечный глухой *т* суффикса прилагательных *-ыт* в коми-зырянском языке подвергся озвончению, то есть стал более слышимым.

Латинской форме *ferunt* 'они несут' соответствует в готском *bairand*. Нетрудно заметить, что в готском конечный согласный суффикса *-and* (из *-ant*) подвергся озвончению.

Конечно, эти закономерности не создают абсолютной гарантии того, что конечные гласные и согласные суффиксов не подвержены действию других фонетических законов. Так, например, в древнеиндийском языке конечный звонкий согласный *d* суффикса индоевропейского аблатива *-ōd* подвергся закону оглушения конечных звонких согласных и превратился в *t*, ср. др.- инд. *devāt* 'бога' и древнелатинское *populōd* 'от народа'. Конечное *в* в суффиксе род. падежа мн. числа в русском языке также подверглось оглушению и превратилось в *ф*. В некоторых суффиксах падежей уральского праязыка утрачивался конечный гласный в результате действия тенденции к отпадению конечных согласных, например суффикс направительного падежа *-ka* мог превращаться в *-k*. Относительно устойчивое конечное *s*, замыкающее суффиксы, в индо-иранских языках превращалось в *ḥ*.

Иногда регулярность проявления специфических закономерностей изменения звуков, замыкающих суффикс, ослабляется тем, что язык применяет различные средства, в известной мере парализующие плохую слышимость глухих конечных согласных суффиксов. Например, звук *х* в русском языке принадлежит к категории плохо слышимых звуков, но в формах предложного падежа мн. числа типа *в лесах*, *в головах*, *в руках* и т. п. его плохая слышимость компенсируется предшествующим *а*. Плохая слышимость конечного *t* в окончании эстонского элатива *-st* компенсируется более слышимым *s*. Точно так же глухое *п* суффикса винительного падежа *-ып* в селькупском языке компенсируется предшествующим гласным *ы*: *кум-ып контырсап* 'человека видела'.

Однако эти отдельные частные исключения не умаляют значения специфических закономерностей изменения конечных звуков суффиксов. Их необходимо учитывать при изучении истории языков. Знание этих закономерностей может оказать также известную пользу лингвисту, занимающемуся расшифровкой неизвестных языков. Если такой лингвист обнаружит в словах неизвестного языка конечные согласные, относимые к категории плохо слышимых, то с наибольшей долей вероятности он может предполагать, что эти согласные не наделены грамматической функцией.

О. Н. Трубачев

ЭТИМОЛОГИЯ И ТЕКСТ

Задача этимологии — исследовать с л о в о, его происхождение, первоначальную структуру и древнее значение. Об этой специфике этимологии написано немало. Исследование т е к с т а не входит в сферу признанной компетенции этимологии; им занимаются такие разделы языкознания, как синтаксис, фразеология, а за пределами языкознания исследование текста в конкретном и общем плане является делом текстологии и филологии.

Однако граница между словом и текстом (словосочетанием), зыбкая даже с синхронной точки зрения (русск. *смеяться* — одно слово, а тождественное польск. *śmiać się* — два слова, русск. *не уметь* — два слова, а тождественное чеш. *neumět* — одно...), сходит иногда на нет при диахроническом подходе. Такие слова, как церковнославянское *неѩвѣръ*, древнерусское *неѩсыть* исторически оказываются развернутыми словосочетаниями ('не имущий веры', 'не имущий насыщения'), а современное русское слово *кто-нибудь* каждый человек, знакомый с историей языка, прокомментирует как первоначальную фразу 'кто бы то ни было'. Весьма относительна историческая граница между словосложением и словосочетанием.

Разумеется, оговорки не должны заслонять главной задачи этимологии — выяснять происхождение слов, а этимологическое значение и активное (лексическое) значение могут сильно различаться, вследствие чего даже лингвистическая дисциплина, изучающая сочетания слов — синтаксис, уже, как правило, не интересуется этимологией этих слов, закрепляя тем самым за этимологией репутацию специальной отрасли.

При всем том этимология помогает глубокому проникновению в текст, нередко обеспечивает правильное чтение текста. Крупнейшая проблема филологии древних текстов — членение на слова — этимологическая в своей сущности.

Древние тексты, письмо которых известно, а членение слов проблематично и допускает много чтений, могут прочесть в конечном счете только этимологи. Нередкое для древних текстов сплошное написание (scriptio continua) совокупно с естественной порчей первоначального текста воздвигают преграду, которую трудно преодолеть интерпретатору, не прибегая к этимологии. Вспомним то место в «Слове о полку Игореве», в рассказе о Всеславе, которое членится и читается в литературе несколькими в корне отличными способами. Назовем из них два: *I. утръ же воззни стрикусы*; *II. утръже вазни с три кусы.* Согласно первому, это место гласит,

что Всеслав «наутро ударил боевыми топорами», по второй версии получается, что Всеслав «урвал удачи с три куска» (!). Обе версии опираются на ассоциации с лексикой — в каждом случае различной, с которой они ищут этимологические связи. Слабостью первой версии надо признать то, что центральное при этом чтении слово **стрикусъ* сконструировано на базе очень приблизительного сходства с германскими названиями боевого топора, откуда оно считается заимствованным, тогда как в самом русском, славянском материале оно прямо не засвидетельствовано. Вторая версия имеет очень правдоподобную лексическую базу, но сомнительна фразеологически, так как постулирует большую древность явно позднего, по-видимому нерусского фразеологизма. Манера считать удачные события на «куски», «штуки» отдает современным жаргоном и обращает на себя внимание широтой и переносностью употребления, напоминая прежде всего чешское *kus* 'кусок', а также 'штука', 'вещь', которое и могло навести автора второй версии — Р. О. Якобсона на подобную реконструкцию; семантическое расширение и метафоризация в чешском — результат вторичного влияния немецкого Stück.

Изучение проблематики «Слова о полку Игореве», правильное понимание текста этого произведения невозможны без этимологии. Приведем оттуда в связи с этим такой пример, в котором чтение текста как будто ничем не затруднено и членение на слова не вызывало споров: *а половци неготовами дорогами побѣгоша къ Дону великому...* В. А. Жуковский так и переводил это место — «неготовыми», но этимология читает здесь 'непригодными для езды, непроходимыми', и это будет, пожалуй, окончательным прочтением данного места. Этимологическое обоснование: родство слова *готовый* слову *гать* 'мощеный проход (например, через болото)' и далее — индоевропейской основе **g$^{u}_{\chi}$ă* 'идти' [1]. У Срезневского, правда, встречаем толкование выражения *неготовами дорогами* (в той же единственной цитате) как 'не проторенная' [2], но это чисто интуитивная трактовка по контексту, которую можно принимать, но можно и не принимать, пока в дело не введена серьезная этимологическая аргументация.

Этимологически фундированное чтение и членение на слова — это, таким образом, первое требование к исследователю и комментатору древних текстов. Можно привести много примеров в подтверждение сказанного. Здесь же, помимо вышеуказанных мест из «Слова», сошлемся еще на опыт востоковеда, правившего существующие чтения в лексически пестром «Хождении за три моря» Афанасия Никитина с учетом восточных этимологий соответствующих слов текста. Так,

---

[1] *О. Н. Трубачев.* Славянские этимологии. 40. Слав. *gotovъ*.— «Prace filologiczne», t. XVIII, cz. 2. Warszawa, 1964, стр. 153 и сл.

[2] *И. И. Срезневский.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам, т. II. М., 1958 (1-е изд. СПб., 1895), стб. 373.

Ю. Н. Завадовский разоблачил как «придуманное комментатором» слово *далюк* и соответственно этому место, читавшееся прежде: *В Кузряте же родится краска далюк* — «В Гуджерате родится краска дал», прочитал заново как: *краска да люк* «В Гуджерате же родится индиго и лак» [3].

Эти и им подобные настояния по поводу необходимости этимологически фундированного чтения древних текстов в принципе понятны и потому не могут вызвать споров. Но уже настоящим парадоксом, наверное, прозвучит также глубоко справедливое, по нашему мнению, требование ввести этимологический критерий в комментирование текстов, близких к нашему времени, в том числе пушкинских, толстовских и других, наиболее значимых в плане филологии и культуры. Действительно, этимологический критерий может помочь там, где, может быть, меньше или не так точно сориентируется исследователь-неэтимолог, литературовед, который этим критерием пренебрежэт.

У Пушкина есть стихотворение с несколько загадочным названием «Ме́док (Ме́док в Уаллах)» [4], перевод части поэмы «Madoc» (1805 г.) английского поэта Роберта Саути [5]. Что значит «в Уаллах»? Ясно, что это местный падеж от имени **Уаллы*, примеры которого в именительном падеже нам неизвестны, и поэтому мы ставим звездочку, принятый в этимологической процедуре сигнал незасвидетельствованных форм. Исследователи-пушкинисты поступают менее строго, они прямо говорят (в тех немногих случаях, которые нам удалось разыскать) о названии *Уаллы*, отождествляя его — в общем верно — с Уэллсом. Их комментарии при этом приблизительны и неточны: «Уаллы — Уэллс (руссифицированная форма)» [6]; «Уаллы — Уэльс, графство в Великобритании» [7]. Русифицированной уникальная форма *Уаллы* названа по ошибке, так как из русской письменности она нам вообще неизвестна. Старым названием Уэлса в русских документах было *Валисъ*, *Валлисъ*, часто встречаемое в текстах XVII в., которое восходит к немецкому *Wallis*. Польский язык издавна употреб-

---

[3] *Ю. Н. Завадовский*. К вопросу о восточных словах в «Хожении за три моря» Афанасия Никитина (1466—1472 гг.).— «Труды Института востоковедения АН Узбекской ССР», вып. III. Ташкент, 1954, стр. 145.

[4] *А. С. Пушкин*. Полн. собр. соч., т. III, Изд-во АН СССР, 1948, стр. 179.

[5] «История английской литературы», т. II, вып. 1, М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 86—87. Автор гл. 2 «Озерная школа» Р. М. Самарин почему-то ни слова не говорит о пушкинском переводе.

[6] «Путеводитель по Пушкину» (приложение к журналу «Красная нива» на 1931 г.), стр. 356.

[7] См. примечания Б. В. Томашевского к стихотворению «Медок» в кн.: *А. С. Пушкин*. Стихотворения, т. III. Л., 1955, стр. 858 («Библиотека поэта. Большая серия». Изд. 2). «Словарь языка Пушкина» (в 4 томах), как известно, не охватывает собственных имен, автору очень помогли соответствующие неопубликованные картотечные данные, за знакомство с которыми он приносит благодарность составителям пушкинского словаря.

ляет для обозначения Уэлса латинизированную форму *Walia* и поэтому не может здесь приниматься в расчет, равно как и французский с его самобытным pays de Galles 'Уэлс'. Остается только английское *Wales* [*weilz*], которое Пушкин передал упомянутым образом — индивидуально, но чрезвычайно тонко, причем английской этимологически плюральной форме *Wales*, др.-англ. *Walas*[8] точно соответствует русская флексия множественного числа на *-ах*: *в Уаллах*.

Проникновение в текст (в том числе художественный) может быть разной глубины. Одно дело — прочесть «Войну и мир» Л. Н. Толстого, не зная французского языка и довольствуясь подстрочными переводами, другое дело — прочесть весь толстовский текст, в том числе французские диалоги и письма. Всестороннее исследование языка и стиля Толстого-писателя может содействовать углубленному пониманию этого произведения, но есть места, полное понимание которых может дать только этимология. В томе I «Войны и мира» (ч. 3, гл. XVIII) читаем в описании аустерлицкого сражения: «Остатки войск... теснились около прудов на плотинах и берегах у деревни Аугеста. В шестом часу только у плотины Аугеста еще слышалась жаркая канонада одних французов...» О каких местах, собственно, идет речь? У русского читателя остается об этом, по-видимому, крайне смутное представление, кроме того известного факта, что театром боевых действий в ту кампанию явились земли Австрийской империи. Между тем этимолог укажет на то, что *Аугест* в тексте Толстого — это немецкая запись (*Augest*) первоначально чешского *Aujezd*, *Újezd* (родственно русскому *уезд*). Аустерлиц, кстати сказать, давно переименован в *Slavkov* и *Brna*, и вся описываемая местность находится в Моравии, на территории нынешней ЧССР. Этимология воскрешает эпизод немецко-славянских языковых отношений, характерных для бывших австрийских владений. Этимологические комментарии не кажутся излишними в этом вопросе, скорее наоборот, тем более что они воссоздают фрагменты упомянутых отношений, в которых не мог полностью отдавать себе отчет сам автор «Войны и мира», хотя он и упоминает там вскользь о чешской речи беженцев. Таким образом, если говорить о глубине проникновения в реальный мир толстовского произведения на примере этого отрывка, то этимологическое комментирование в подходящей форме наделило бы читателя своеобразным двойным зрением (способностью видеть также и то, чего мог не видеть автор).

Приведенные выше примеры этимологического комментирования классических художественных текстов — пока всего лишь благие пожелания, потому что существующие комментарии к изданиям лучших авторов отличаются, так сказать, нищетой этимологии. Кое-что в этом отношении можно было бы исправить, опи-

---

[8] *P. H. Reaney*. The origin of Englich place-names. 2[nd] ed. L., 1961, стр. 83.

раясь на имеющиеся достижения этимологии. Сказанное, однако, не следует понимать в том смысле, что этимология «может все». Нет, для нее найдутся неясности и трудные задачи даже при комментировании текстов, практически современных нам. Этимологически темными нам представляются, например, следующие строки Есенина: *Тихих вод парагуш квелый //Курит люльку на излуке* [9].

Обширная проблема «Этимология и текст» имеет два более или менее самостоятельных аспекта — этимология и текст (словосочетание) в собственном смысле слова, которого мы коснемся специально, и то, что можно определить как этимология и филология. К этому последнему аспекту относятся кроме рассмотренных нами выше другие возможные вопросы (не исключена, например, постановка вопроса этимология и сюжет) и в первую очередь — этимология в связи с проблематикой литературного языка. Названный вопрос или, скорее, цикл проблем заслуживает специального систематического освещения [10] с тем бóльшим основанием, что в этимологических исследованиях еще не преодолены романтические тенденции односторонней переоценки значения народнодиалектной лексики в ущерб значению лексических богатств письменных, литературных языков. В двух словах это выглядит, например, как убеждение, что праславянский словарный состав можно восстанавливать единственно на базе лексики народных диалектов с одновременным осуждением попыток систематического использования для этой цели данных литературной лексики. Значение диалектных данных бесспорно, но они требуют к себе весьма критического отношения, поскольку диалектный словарь открыт внешним влияниям и подвижен в гораздо бóльшей степени, чем словарь письменного языка. Письменная фиксация, более высокий уровень и универсальная роль последнего приводят к тому, что в общем и целом лексика литературного языка всегда архаичнее, чем лексика народных говоров, лишенных описанных выше атрибутов. Сохранение в территориальных диалектах отдельных (порой многочисленных) архаизмов лексики не меняет существенно общую картину. Не исключено, например, что отдельные пласты лексики (и словообразования, ср. разряд имен с суффиксом *-tel'ь* в славянских языках [11]) никогда не были известны в террито-

---

[9] *С. Есенин.* Собр. соч. в 3 томах, т. I. М., изд-во «Правда», 1970, стр. 95.

[10] Ср.: *K. Gutschmidt.* Die Erforschung des schriftsprachlichen Wortschatzes der slawischen Sprachen und ihre Bedeutung für die slawische Sprachwissenschaft.— «Internationales Symposium zur etymologischen und historischen Erforschung des slawischen Wortschatzes». Leipzig, 11—12.X.1972 (Thesen).

[11] *С. Б. Бернштейн.* К истории славянского суффикса *-tel'ь*.— «Русское и славянское языкознание. К 70-летию члена-корреспондента АН СССР Р. И. Аванесова». М., 1972, стр. 36 и сл.

риальных диалектах в узком смысле слова и носили уже в праславянскую эпоху выразительно наддиалектный характер. Тот факт, что к такому мнению приходят исследователи, до недавнего времени разделявшие романтические взгляды на лексику народных говоров, говорит о том, что эти взгляды переживают кризис.

Обширность проблемы «Этимология и текст» заставляет нас, основываясь на наблюдениях над этимологией и определенными универсальными явлениями в лексике, фразеологии, контексте, в заключение ограничиться одним очень важным, как нам кажется, вопросом. Речь идет о диахронической универсалии [12], которая, на первый взгляд, кажется парадоксальной, но тем не менее, видимо, отражает сущность языковых отношений. Если говорить о тексте (словосочетание, фразеологизм), то наиболее древними оказываются не фразеологизмы (сочетания, где целое означает не то же, что сумма значений его частей), как это ни странно, а относительно свободные сочетания слов, контексты (сочетания, где значение целого равно сумме значений его частей). Мы считаем, что жесткая сочетаемость относительно недолговечна; она несет экспрессию и неизбежно разрушается по мере стирания последней. Тезис «свободных сочетаний в языке по существу нет» [13] приемлем с оговорками в том смысле, что языку на разных уровнях свойственна избирательность (селективность) связей, практически подчас близкая к свободе выбора.

Бесспорно праславянскими являются, например, относительно свободные контексты **věno dati*, **jьti za mǫžь*. Первый из этих двух примеров восходит еще к индоевропейской диалектной эпохе (**u̯ēnom dō-*), тогда как примеров индоевропейских или даже праславянских фразеологизмов, пословиц мы пока не знаем. Мы не знаем равным образом и исследовательских попыток выявить или постулировать праславянскую древность фразеологизма-пословицы, что говорит само за себя и, видимо, основано на интуитивном убеждении, что пословицы и вообще фразеологизмы не столь древни. Может быть, в этом коренятся и другие причины, скажем, неразработанность методов реконструкции и относительной хронологии фразеологизмов. Пока что для нас ясно одно: тесная спайка частей и переносный характер употребления еще не знаменуют собой древности. Точно так же в плане словообразования производный, прозрачный характер слова еще не говорит о его позднем образовании. Напротив, такие образования легче переносят воспроизводство древней модели в новых фонетических и других условиях, подобно тому как легче поддаются морфологи-

---

[12] См. *Б. А. Серебренников*. О лингвистических универсалиях.— «Вопросы языкознания», 1972, № 2, стр. 3 и сл.

[13] См.: работу *М. М. Копыленко* в кн.: «Обзор работ по русскому литературному языку за 1966—1969 гг. Лексика». М., 1972, стр. 50 (гл. 3. Фразеология), Институт русского языка АН СССР (ротапринт).

ческому и фонетическому воспроизводству древние модели относительно свободных словосочетаний (контекстов), исключительно информативные и для этимологии входящих в них слов. В новом Этимологическом словаре славянских языков (Институт русского языка АН СССР) на этом основании придается принципиальное значение нефразеологическому контексту и так называемым прозрачным производным продуктивного типа. Предшествующая славистика исходила из молчаливого постулата о поздней хронологии того и другого.

Конструкции (слова́, словосочетания) тем древнее, чем легче они поддаются воспроизводству (в диахроническом плане). Крайний пример — слова детской речи, термины родства *мама*, *папа* и т. п., которые как бы воссоздаются заново в опыте каждого минимального человеческого коллектива (семьи). О них еще говорят, что они «не имеют истории». Но это, так сказать, une façon de parler. На самом же деле перед нами — древнейшие факты языка.

Н. Ю. Шведова

СИНТАКСИЧЕСКОЕ ЖЕЛАТЕЛЬНОЕ НАКЛОНЕНИЕ

1. Понятие синтаксического наклонения введено А. А. Шахматовым: он противопоставлял морфологическое наклонение, выражаемое формой глагола, синтаксическому наклонению как «тем словесным способам, которыми вообще может быть выражено чувство связи между субъектом и предикатом» [1]. В морфологическом сослагательном наклонении (*бы -л*) он, вслед за Потебней, видел способность выразить два синтаксических наклонения: условное и желательное [2].

В довольно обширной литературе, посвященной, с одной стороны, современному русскому сослагательному наклонению и, с другой стороны, «модальным типам» предложений со значением желания, побуждения и под., в самом общем виде можно определить три решения вопроса о синтаксическом статусе того, что Шахматов называл желательным наклонением. Одни исследователи рассматривают желательность как одно из частных значений (употреблений, «подзначений») сослагательности [3]; другие, вслед за Шахматовым, вычленяют желательность в самостоятельную синтаксическую категорию — либо внутри построений с *бы-л* [4], либо внутри объединяющей потенциальные и оптативные значения более широкой категории, формирующейся частицей *бы*

---

1 *А. А. Шахматов.* Синтаксис русского языка. Л., 1941, стр. 481. Как видно, это определение неграмматическое. Принимаемое в настоящей статье определение синтаксического наклонения см. на стр. 3.

2 Там же, стр. 484.

3 *Д. Н. Овсянико-Куликовский.* Синтаксис русского языка. Изд. 2. СПб., 1912, стр. 123; *А. М. Пешковский.* Русский синтаксис в научном освещении. Изд. 6. М., 1938, стр. 205; *Б. В. Хрычиков.* Формы и значения сослагательного наклонения в современном русском литературном языке. Автореферат. М., 1954; *его же.* Значения форм сослагательного наклонения в простом предложении в современном русском языке.— «Ученые записки Новгородск. пед. ин-та», 1956; т. I; *В. А. Юрик.* Формы и значения предположительного наклонения глаголов латышского и русского языков в сопоставительном освещении. Автореферат. Рига, 1955; *ее же.* К вопросу о составе и функционировании форм сослагательного наклонения глагола в современном русском языке.— «Ученые записки Латв. гос. ун-та»; т. 30, 1959, вып. 4. Рига; *Е. Кржижкова.* Еще о форме сослагательного наклонения в современном русском языке.— «Филологические науки», 1963, № 1; *Е. И. Белякина.* О сущности наклонений.— «Сб. научных работ аспирантов», вып. 2. Душанбе, 1965; *ее же.* Сослагательное наклонение в современном русском языке. Автореферат. Воронеж, 1966; *А. В. Бондарко, Л. Л. Буланин.* Русский глагол. Л., 1967, стр. 131.

4 *В. В. Виноградов.* Русский язык. М.— Л., 1947, стр. 603.

(«сочетания со значением ирреальности» [5], «гипотетическая форма» [6]); третьи, наконец, рассматривают предложения со значением желательности как особый модальный тип, охватывающий как собственно желательность, так и некоторые виды побудительности [7].

В «Грамматике современного русского литературного языка» 1970 г. (далее — Гр. 70) синтаксическое желательное наклонение определяется как один из членов парадигмы предложения, имеющий значение «эмоционально окрашенной отвлеченной устремленности к какой-то действительности, причем эта действительность может мыслиться отнесенной как в будущее, так и в настоящее или прошлое» (§ 1356, стр. 579). Гр. 70 исходит из положения о том, что синтаксические наклонения, организующиеся противопоставлением «реальность/ирреальность сообщаемого», разграничиваются по признаку их инвариантных абстрактных значений и определенных грамматических показателей, средств формирования, принадлежащих к одному и тому же уровню грамматической абстракции и представляющих одно из частных значений предикативности.

Такими формальными средствами образования синтаксического желательного наклонения, распределенными относительно разных структурных схем предложения, являются: 1) в предложениях с verbum finitum (vf) — сочетания глагольной формы на *-л* с синтаксической частицей *бы* или ее модификациями (иногда так же образуется форма желательности у предложений без vf; см. ниже); 2) в предложениях без vf — синтаксическая частица *бы* или ее модификации в непосредственном соединении с исходной формой предложения; 3) глагольная форма на *-и*, *-ь* [8] — одна или в сочетании с частицей *бы* (*Сгинь они*! *Отсохни твой язык*! *Пропади всё пропадом*! *Провались* [*бы*] *все эти бесконечные дела*! *Не доведись никому увидеть такое*! *Будь бы рядом друзья*! *Будь бы тихо*! *Будь бы тишина*!) (см. Гр. 70, стр. 579—580).

Основными являются средства, названные в пп. 1 и 2; что касается п. 3, то эти формы, имеющие характер формул заклинания (которые, впрочем, сами могут становиться образцами; именно тогда появляется *бы*), находятся на периферии системы форм желательности, прикреплены лишь к некоторым структурным схемам и ярко стилистически окрашены. Собственно грамматические

---

[5] *В. Я. Плоткин*. О форме сослагательного наклонения в современном русском языке.— «Филологические науки», 1962, № 2.

[6] *В. Т. Володин*. Ирреально-гипотетическое наклонение в современном русском литературном языке.— «Ученые записки Куйбышевск. пед. ин-та», 1948, вып. 9; *его же*. Условно-желательное (гипотетическое) наклонение в современном русском языке. Автореферат. Куйбышев, 1961.

[7] *R. Mrázek*. Syntax přacích vět v ruštině.— «Československá rusistika», 1958, N 1.

[8] См. *А. А. Шахматов*. Синтаксис, стр. 484.

основания для выделения в системе синтаксических ирреальных наклонений наклонения желательного как живой и продуктивной категории дают, конечно, формы, образующиеся либо собственно частицей *бы* (и ее модификациями), либо сочетанием этой частицы с формами на *-л*. Эти формы и явятся предметом дальнейшего рассмотрения и систематизации.

2. Грамматическими формантами синтаксического желательного наклонения служат: а) сочетающиеся с формой на *-л* частицы: *бы*, *хоть бы*, *если бы*, *когда бы*, *кабы* (прост.), *пусть бы*, *только бы*, *лишь бы*, *чтóб*, *чтó бы* (всегда ударные) [9], *хорошо бы*, *было б*, *вот бы*, *ладно бы*, *как бы не*, *не... бы*, *скорей бы* (*поскорей бы*), *лучше бы*; контаминации: *если бы только*, *когда бы только*, *пусть бы только*, *хоть бы только*, *лишь бы только*, *скорей бы только*, *что если бы*, *хорошо* (*бы*) *если бы*; б) вне сочетания с формой на *-л* — те же частицы, кроме *хорошо бы чтóбы*. Все эти частицы как форманты наклонения группируются в определенные наборы, которые характеризуются двояким распределением: относительно разных частных значений внутри общего значения желательности (основное распределение) и относительно разных структурных схем предложения. Эти распределения образуют довольно сложную систему [10].

3. Синтаксическое значение желательности в современном русском литературном языке не существует в чистом виде: оно всегда сочетается с коннотативной «семой» осуществления или неосуществления. То, о чем сообщается как об ирреальном (желательном), формально представлено или как могущее стать реальным, осуществиться (семантика ирреальности не осложнена специальным указанием на отсутствие осуществления, то есть «элемент неосуществления» специально никак не выражен), или как не могущее осуществиться либо не осуществляющееся (семантика ирреальности осложнена значением невозможности осуществления или отсутствия осуществления, то есть «элемент неосуществления» дополнительно специально выражен). Формальное представление этих различий реализуется определенными наборами частиц, в конкретных высказываниях — всегда в сочетании с определенной интонацией.

Характеристика значений и их формальных выражений далее будет осуществляться на материале глагольных схем (с vf), с последующим обращением к схемам без vf.

---

[9] Эти частицы не следует смешивать с всегда безударной частицей *чтоб*, *чтобы*, формирующей синтаксическое побудительное наклонение: *Чтоб ты у меня учился! Чтоб духу твоего тут не было!*

[10] Желательное значение (и его оттенки) построений с большинством перечисленных частиц отмечено в названных выше работах, в описательных синтаксисах русского языка. В настоящей статье рассматривается система значений желательности и формальные средства выражения этих значений — в связи с пониманием желательного наклонения как одной из форм предложения.

I. Желательность в сочетании с осуществимостью. При этом значении семантика ирреальности не осложнена никаким дополнительным указанием на фактор осуществления. Желаемость предстает здесь как 1) собственно желаемость, 2) желаемость избираемого и единственного или 3) желаемость целесообразного и полезного. Каждое из этих формально выраженных значений имеет более частные разновидности.

1) Собственно желаемость реализуется в частных значениях: а) желания, б) нетерпеливого желания и в) желания-опасения.

а) Значение желания без каких-либо дополнительных оттенков выражается набором частиц: *бы*, *хоть бы*, *пусть бы*, *вот бы*, *хорошо бы*, *хорошо бы чтобы*, *чтӧб*, *чтó бы*, *если бы*, *когда бы*, *что если бы*, — в сочетании с формой на *-л*. Частицы различествуют экспрессивно и стилистически, но эти характеристики (впрочем, во многих случаях самоочевидные) здесь, как и везде далее, мы опускаем.

Вернулась бы она сегодня! *Хоть бы* (*пусть бы*, *вот бы*, *хорошо бы*, *хорошо бы чтобы*, *чтӧб*, *чтó бы*, *если бы*, *когда бы*, *что если бы*) *она сегодня вернулась*!

На темном стекле, что на негативе, Как перья фазаньи, лежат штрихи. *Что если б не таяло*! (А. Яшин — «Илье Сельвинскому»).

Схемы без vf. [Николка.] *Хоть бы дивизион наш был скорее готов*! (М. Булгаков. —«Дни Турбиных»); Что в ней хорошего-то, в водке? Одна отрава... *Совсем бы ее не было* (П. Нилин — «Жестокость»).

В предложениях, строящихся по схемам N_{N_1}, Acc/Gen, Inf [11], набор частиц сужен: *бы*, *хоть бы*, *вот бы*, *хорошо бы*, *чтӧб*, *чтó бы*, *если бы*, *когда бы*:

Конец бы войне! *Хоть бы* (*вот бы*, *хорошо бы*, *чтӧб*, *чтó бы*, *если бы*, *когда б*) *конец войне*! *Эх*, *туманчику бы погуще*! *Хоть бы* (*вот бы*, *хорошо бы*, *чтӧб*, *чтó бы*, *если бы*) *туманчику погуще*! *Уехать бы*! *Хоть бы* (*вот бы*, *хорошо бы*, *чтӧб*, *чтó бы*, *если бы*, *когда б*) *уехать*!

Именные схемы могут в этих случаях принимать глагольную форму на *-л* (далее такая возможность введения глагола показывается в скобках).

б) Значение нетерпеливого желания выражается частицей скорей (поскорей) в сочетании с *бы* и всеми ее модификациями, перечисленными в п. «а»:

---

[11] Предложения, строящиеся по схеме N_{N_1}, имеют полную парадигму, и форма желательного наклонения является здесь именно формой. То же относится к предложениям схемы Acc/Gen, имеющим неполную парадигму (*Чаю! — Чаю бы! — Если бы чаю* (*то я бы согрелся*) — *Пусть чаю*). Что касается инфинитивных предложений, то в них желательность часто оказывается вне парадигматических противопоставлений, то есть выступает как единственная форма.

Скорей бы он пришел! Хоть бы (пусть бы, вот бы, хорошо бы, хорошо бы чтобы, чтóб, чтó бы, если бы, когда бы, что если бы) он (по)скорей пришел!

В схемах N_{N_1}, Acc/Gen и Inf *(по)скорей* сочетается с *бы, хоть бы, вот бы, хорошо бы, чтóб, чтó бы, если бы*:

Скорей бы (была) зима! Хоть бы (вот бы, хорошо бы, чтóб, чтó бы, если бы) зима скорей (скорее бы зима)! Скорей бы чаю! Хоть бы (вот бы, хорошо бы, чтóб, чтó бы, если бы) чаю скорей! Скорей бы уехать! Хоть бы (вот бы, хорошо бы, чтóб, чтó бы, если бы) уехать скорей!

в) Значение желания-опасения выражается частицами *не... бы, как бы не...*:

Дождик бы не пошел! (Как бы дождик не пошел!). Поезд бы не опоздал! (Как бы поезд не опоздал!). Не ушибся бы! Как бы не подморозило! — Ушибся, плачет. Как бы не головкой! Гремит: как бы не гроза (не гроза бы). Как бы не прозевать (не прозевать бы).

Частицы *не... бы, как бы не* со значением опасения должны быть отграничены от случаев свободно вводимой негации, сохраняющей свое значение и не выражающей опасения, ср.: *Как бы не гроза!* (опасение) и: *Если бы не гроза!* (соотношение: *Если бы не было грозы!*) — *Если бы (была) гроза! Не опоздал бы поезд! (Как бы поезд не опоздал)* (опасение) и: *Только бы поезд не опоздал!* — *Только бы поезд опоздал!*

2) Желаемость избираемого и единственного реализуется в частных значениях: а) желания необходимого, б) желания необходимого и чему-то противопоставляемого и в) желания необходимого и собою что-то обусловливающего.

а) Значение желания необходимого без дополнительных семантических осложнений выражается набором частиц *лишь бы, только бы, пусть бы только*:

Только бы (лишь бы, пусть бы только) он застал отца в живых! Мне только бы досталось в генералы (Грибоедов); *Только бы (была) премия!*

В инфинитивных схемах — *лишь бы, только бы*: *Только бы (лишь бы) успеть! Только бы (лишь бы) застать его!*

б) Значение желания необходимого чаще выступает в сочетании со смысловым элементом противопоставления; это значение реализуется частицами *бы (-л), лишь бы, только бы, пусть бы только, только чтобы*:

Не надо славы, почестей — *ах, просто б жизнь текла!* (Р. Казакова, Родился сын...) (*Лишь бы, только бы, пусть бы только, только чтобы жизнь текла*); На бойцах и пуговицы вроде Чешуи тяжелых орденов! Не до ордена, *Была бы родина С ежедневными Бородино* (М. Кульчицкий — «Последнее»). Тепла от костра мы не ждем: *только бы пахло от него острым дымком.*

В инфинитивных схемах набор частиц и здесь ограничен: *лишь бы*, *только бы*:

Пусть — безответно, *Только бы любить*, *Только б не бесследно по земле ходить*. Трав густым настоем Дышать в шалаше, *Только бы простоев Не знать душе* (А. Яшин — «О безответной любви»).

в) При том же значении желания необходимого, но собою что-то обусловливающего, набор частиц трехчленен: *бы*, *только бы*, *лишь бы*:

Тихий, в беседах выдержки у него хватает. *Только бы хватило у того*, с кем он беседует (С. Сартаков — «Горный ветер») (*Хватило бы...*, *лишь бы хватило...*); — А счастье не в богачестве. Зачем оно, сынок? *Нам бы хлебушка кусок*, *Да водицы глоток*, *Да изба с потолком*, *Да старуха под боком* (А. Твардовский — «Страна Муравия») (*был бы хлебушка кусок*, *только бы был...*, *лишь бы был...*).

3) Желаемость целесообразного и полезного реализуется в частных значениях: а) желания—допущения, б) желания — просьбы, совета и в) желания — утверждения позитивного.

а) Значение желания — допущения выражается частицей *пусть бы* (*пускай бы*):

Зачем помешали? *Пусть бы попробовал. Ну и пусть бы он получил авторское свидетельство.* Почему их не пускают? *Пусть бы смотрели. Пусть бы на него составили протокол* — хороший был бы урок.

б) Значение желания-просьбы, совета выражается частицей *бы*:

Подошла старуха, Шевельнула бровью: — Человек-наука, *Дал бы мне здоровья*! (В. Боков — «Новогодняя сказка»); *Не будили бы вы его*! *Почитал бы ты нам стихи*! *Сходил бы ты к врачу*! *Ужин бы нам*, — сказал Венька. — И пивка позволите? — И пивка (П. Нилин — «Жестокость»).

в) Значение желания — утверждения позитивного выражается набором частиц *бы*, *пусть бы*, *вот бы*, *хорошо бы*, *хорошо бы чтобы*, *хорошо* (*бы*) *если бы*, *чтóб*, *чтó бы*.

Поучилась бы городская молодежь у деревенских обращению, *вежливости* (*пусть бы*, *хорошо бы*, *хорошо бы чтобы*, *хорошо бы если бы*, *чтóб городская молодежь поучилась...*).

В инфинитивных предложениях набор частиц здесь ограничен: *бы*, *хорошо бы*, *вот бы*, *чтóб*, *чтó бы* (*Вот чтó бы без баб-то Рожать сыновей*! — М. Цветаева — «Царь — девица. Ночь третья»). При акцентировании элемента субъективного отношения в роли частиц здесь могут выступать сочетания *нехудо бы*, *неплохо бы*, *невредно бы*:

Не худо бы нам это перенять (Крылов). *Не плохо бы поужинать* (*Поужинать бы*! *Хорошо бы поужинать*! *Чтóб* [*чтó бы*] *сейчас поужинать*!).

В предложениях схем N_{N1}, Acc/Gen это значение выражается набором частиц: *бы*, *хорошо бы* (*нехудо бы*, *неплохо бы*), *вот бы*:

В вагоне бы свежие газеты, шахматы! (*хорошо бы, вот бы*); *Рации бы сейчас! Хорошо бы в пьесе побольше веселья, пародийности! Ему бы сейчас школу хорошую, умного товарища.*

II. Желаемость в сочетании с неосуществимостью или отсутствием осуществления. Внутри этого семантического разряда желаемость предстает в двух основных значениях: 1) желаемость неосуществившегося и 2) желаемость неосуществляющегося — с более частными «подзначениями».

1) Желаемость неосуществившегося конкретизируется в четырех значениях: желаемое не осуществилось, отсутствует, причем а) желаемое должно было быть; б) желаемое было бы целесообразно, хорошо, полезно; в) отсутствие желаемого имеет продолжающийся негативный результат; г) желаемое имело бы компенсирующее, возмещающее значение. Все эти значения выражаются каждое своим набором частиц.

а) Желаемое не осуществилось, отсутствует, но оно необходимо, должно было быть. Это значение всегда сопровождается субъективной оценкой осуждения, огорчения, недовольства. Оно выражается частицей *хоть бы*.

Хоть бы извинилась! Не узнал ничего, полетел сватать. *Хоть бы узнал сперва!* (В. Шукшин — «Чередниченко и цирк»); *На небе хоть бы звездочка* (*была*)! *Во всем доме хоть бы крошка хлеба* (*была*)! А тут ничего нет: Ни нор, Ни берлог, Ни родничка у ног. *Хоть бы какой след* (А. Яшин — «О моей святыне»).

В инфинитивных предложениях это значение выражается частицами *бы, было б*[12], *что бы*.

Было бы мне после ужина не садиться... поужинать бы да и уехать (Чехов—«Не в духе»); *Было б мне козьей ножкой*, —бормочет фельдшер. — Экая оказия! (Чехов — «Хирургия»); — Надо бы мне еще поискать. — Что ты сказал? — не расслышал Кудрявцев. — Я говорю, *было бы мне ту утку поискать* (Ю. Казаков — «В тумане») (*что́ бы мне эту утку поискать! что́ бы мне после ужина не садиться!* и т. д.).

б) Желаемое не осуществилось, отсутствует, но оно было бы целесообразно, хорошо, полезно. Это значение выражается частицами *бы, пусть бы*:

Неужели нельзя было опять сговориться с повторкурсами? *Пусть бы они послали с нами курсантов* (П. Нилин — «Жестокость»); А я в уме грозился синоптикам: «Эх, почему не состоялись осадки? *Хватил бы хороший ливень* (С. Сартаков — «Горный ветер»); *Пусть бы она с нами по душам поговорила*, а то сразу — милицию! (из газет).

---

12 В старом произношении — *было́ б*.

При значении предположительности в этот ряд частиц входят *лучше бы*, *пусть бы лучше* (последняя — при исключенности оттенка обращенного в прошлое совета):

Это множество воды Очень дух смущает мой. *Лучше б выросли сады, Там, где слышен моря вой. Лучше б тут стояли хаты И полезные растения, Звери бегали б рогаты Для крестьян увеселенья* (Н. Заболоцкий — «Вопросы к морю»); *Сходил бы сам, да узнал* (чем меня посылать); *Мне бы смерть, а ты бы жил да жил* (Е. Стюарт — «Умер сын у бабки деревенской»).

в) Желаемое не осуществилось, отсутствует, и это имеет продолжающийся негативный результат. Это значение выражается частицами *бы*, *если бы*, *когда бы*:

Знал бы он (*если бы он знал*), *какую беду принес всем нам*! *Если бы ты позвонил хотя бы час назад*! Однажды ночью они услышали над собой гул самолета. *Если бы они только мигнули фарой*! Но воля у них уже упала (из газет) [13].

У предложений без vf это значение выражается частицами *если бы*, *когда бы*:

Если бы можно было поменьше думать! (Гончаров — «Обломов»); *Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое* (Чехов — «Вишневый сад»); *Если бы не война!* Сколько бед она принесла; Метель, но без снега. *Если бы снег!* (М. Кольцов — «Без десяти десять»; возможно также: *Если бы был снег!*); Теперь-то, после всего, гадают люди: не ходить бы ей в тот день на ток... *Если бы знать, предупредить, поправить!* (из газет).

г) Желаемое не осуществляется, отсутствует; осуществление имело бы компенсирующее, возмещающее значение. Это значение выражается частицами *пусть бы*, *хоть*, *хоть бы*, *ладно бы*, *если бы хоть*:

И не учится, и не работает. *Хоть бы дома помогал!* (*ладно бы*, *если б хоть*, *пусть бы хоть*); Отец есть и будто нет его. Решает на диване кроссворды или смотрит футбол. *Если бы хоть на работе горел! Если хотя бы не знала я, какой он там!* (из газет).

2) Желаемость неосуществляющегося конкретизируется в двух значениях: а) желаемое не осуществляется, но возможно и стимулируется; б) желаемое не осуществляется, но возможно и предпочитается чему-то другому.

а) Желаемое не осуществляется, но возможно и стимулируется. Это значение выражается частицами *бы*, *хоть бы*:

Уж хоть бы карточку свою подарили..., а мы ее в музее рядом с генералом Хрептовым повесим (Л. Леонов — «Золотая карета»);

---

[13] На основе этого значения сложились фразеологизмы: *Видели бы вы* (на что он похож!), *Знали бы вы* (сколько там несчастных ребят).

Ну, вы, мужчины, хоть бы анекдот рассказали! (Б. Егоров — «Веселый вечер»); *Завел бы хоть танцы!*

б) Желаемое не осуществляется, но возможно и предпочитается чему-то другому. Это значение выражается частицами *бы*, *лучше бы*, *пусть бы лучше* (последняя — при исключенности оттенка совета, просьбы). А ходит она, наверное, от доброго сердца, чтобы помочь мне... Степан Петрович покрутил головой: *«Лучше бы она не ходила»* (С. Сартаков — «Не отдавай королеву»); Мы поравнялись с Баукиным и поехали рядом. — *Вы, ребята, поехали бы как-нибудь отдельно* (П. Нилин — «Жестокость»).

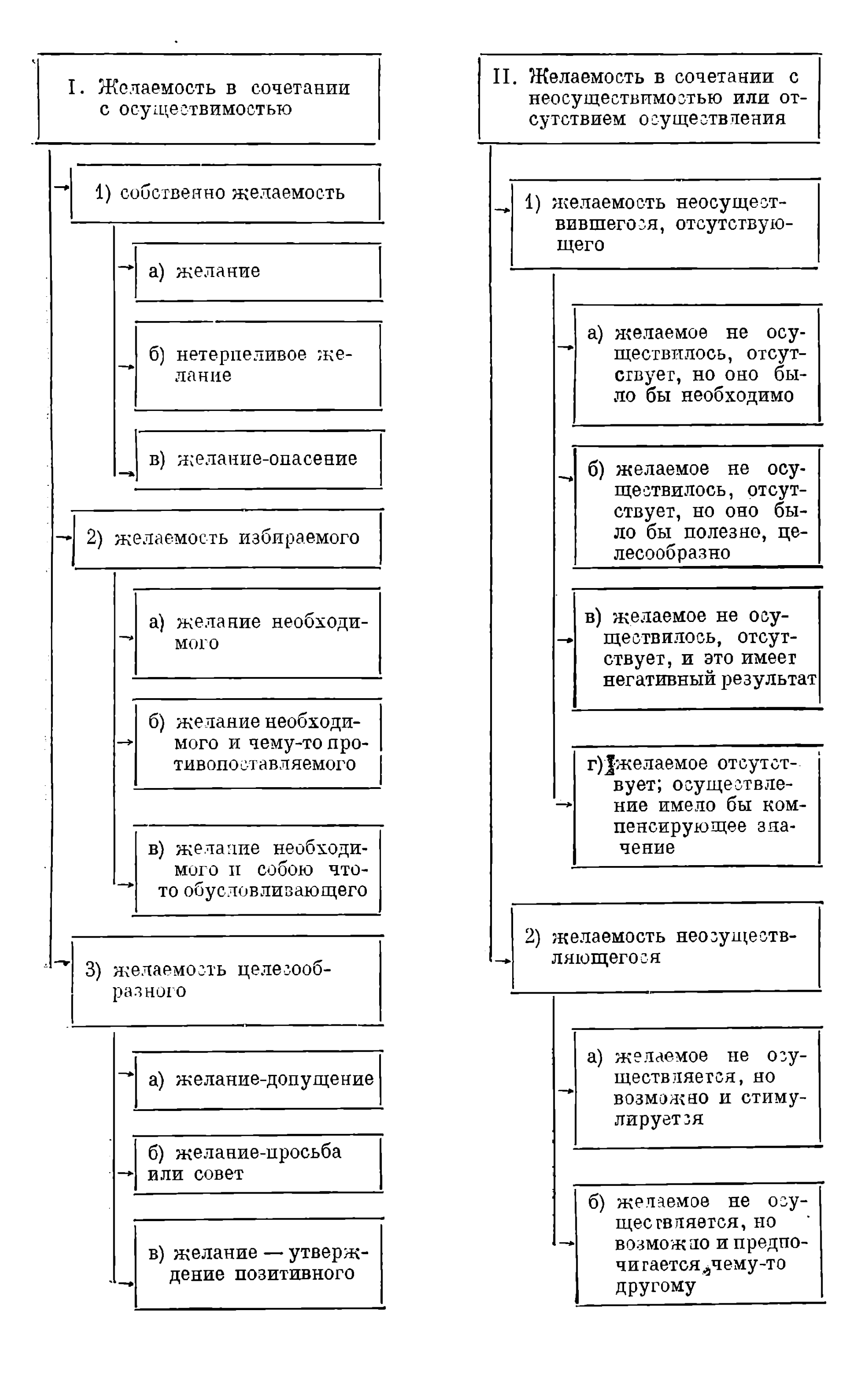
4. Итак, система значений синтаксического желательного наклонения предстает как весьма разветвленная. Желательность является «инвариантом», обнаруживающимся в разнообразных частных значениях и подзначениях (см. схему на стр. 464).

Как уже подчеркивалось, эти значения различествуют наборами частиц и интонацией; может быть значим также порядок сопоположения формантов, на котором мы здесь не имели возможности остановиться. Естественно, что одно и то же высказывание может принимать разные наборы частиц и, соответственно, разные значения желательности; однако при определенном, данном наборе значение оказывается неварьируемым. Ср., например:

Он пришел

Пришел бы он! Хоть бы он пришел! Вот бы он пришел! Хорошо бы он пришел! Чтоб он пришел! Если бы он пришел! Пусть бы он пришел!	I, 1, а
Скорей бы он пришел! Хоть бы он скорей пришел! Чтоб он скорее пришел!	I, 1, б
Не пришел бы он! Как бы он не пришел!	I, 1, в
Пусть бы он пришел	I, 3, а
Пришел бы он	I, 3, б
Он хоть бы пришел!	II, 1, а
Если бы он пришел! Пришел бы он!	II, 1, в
Пусть бы он хоть пришел! Хоть бы он пришел! Ладно бы он пришел! Если бы он хоть пришел!	II, 1, г
Пришел бы он! Он бы хоть пришел!	II, 2, а

5. Принято думать, что желательность всегда обращена в будущее: она идентифицируется с отсутствием желаемого и с возможностью его осуществления «после момента речи». Однако это не так. Грамматическое значение желательности, формализованное набором частиц в сочетании (не для всех схем обязательном) с формой на *-л*, входит в ряд ирреальных наклонений предложения, то есть наклонений, объединяющихся значением временно́й неопределенности. Эта неопределенность не есть неизвестность: событие, о котором идет речь, может быть реально соотнесено с настоящим, будущим или прошедшим. Но формой пред-


I. Желаемость в сочетании с осуществимостью
1) собственно желаемость
а) желание
б) нетерпеливое желание
в) желание-опасение
2) желаемость избираемого
а) желание необходимого
б) желание необходимого и чему-то противопоставляемого
в) желание необходимого и собою что-то обусловливающего
3) желаемость целесообразного
а) желание-допущение
б) желание-просьба или совет
в) желание — утверждение позитивного
II. Желаемость в сочетании с неосуществимостью или отсутствием осуществления
1) желаемость неосуществившегося, отсутствующего
а) желаемое не осуществилось, отсутствует, но оно было бы необходимо
б) желаемое не осуществилось, отсутствует, но оно было бы полезно, целесообразно
в) желаемое не осуществилось, отсутствует, и это имеет негативный результат
г) желаемое отсутствует; осуществление имело бы компенсирующее значение
2) желаемость неосуществляющегося
а) желаемое не осуществляется, но возможно и стимулируется
б) желаемое не осуществляется, но возможно и предпочитается чему-то другому

ложения показано лишь то, что это событие желательно и что оно отсутствует — и больше ничего; конкретным же набором частиц — часто в сочетании с конситуацией — может осуществляться указание на тот или иной временно́й план этого отсутствия. Так, в предложениях группы I (желаемость в сочетании с осуществимостью), значение ирреальности чаще всего конкретизируется как обращенность в неопределенное будущее или будущее, не отграничиваемое от настоящего: *Если бы снег!* (сейчас, в настоящий момент). Однако для некоторых значений (например, для значения опасения) ирреальность может конкретизироваться и как обращенность в план прошлого: — Ушибся, плачет. *Как бы не головкой!* (возможно, что уже ушибся головкой). То же при значении желания необходимого: *Только бы он застал отца в живых!* (возможно, что уже не застал).

В предложениях группы II (желаемость в сочетании с неосуществимостью или отсутствием осуществления) только с временны́м значением реального прошлого связано большинство значений группы 1 (*Хоть бы извинилась! Было б мне ту утку поискать! Зачем помешали? Пусть бы шел. Если бы он позвонил вчера!*). С временны́м планом настоящего связано значение II, 1, г (*Ладно бы хоть дома помогал! Если бы хоть на работе горел!*).

В смысле свободы или ограниченности в своей обращенности в тот или иной временно́й план частные значения желательного наклонения неоднородны. Есть значения, для которых открыты все временны́е планы, и значения, для которых те или другие временны́е планы закрыты. Так, в любой из трех временны́х планов — настоящего, прошлого и будущего — могут быть обращены значения желаемости избираемого и единственного (I, 2, а, б, в), возможного и предпочитаемого (II, 2, б), а также желания-опасения (I, 1, в). Только в плане будущего реализуется значение собственно желания (I, 1, а, б), желания как утверждения целесообразного и позитивного (I, 3, в) а также желаемого как возможного и стимулируемого (II, 2, а). Только временно́й план настоящего открыт для значения отсутствующего желаемого, осуществление которого имело бы компенсирующее значение (II, 1, г). Только в план прошлого обращена желаемость неосуществившегося, но необходимого (II, 1, а) или целесообразного (II, 1, б). Наконец, есть значения, для которых закрыт какой-то один из трех временны́х планов. Это — желаемость целесообразного и допускаемого (I, 3, а), обращенная в план прошлого или будущего, но не настоящего, и желание — просьба, совет (I, 3, б), для которого открыты планы настоящего и будущего, но не прошлого.

6. Частицы, участвующие в формировании синтаксического желательного наклонения, специализированы; они различествуют по характеру и объему своих функций. Наиболее универсальна частица *бы:* интонация и контекст в отдельных случаях могут снимать и те немногие ограничения в ее употреблении, которые

накладываются описанной выше системой наборов и их распределения. Наименее универсальны, естественно, те частицы, в которых сохраняются лексические связи с соответствующими наречиями: *хорошо бы*, *лучше бы*, *скорей бы*, а также частицы, несущие в себе потенции союзных функций: *пусть бы*, *только бы*, *лишь бы*. С другой стороны, частицы союзного и наречного происхождения, утрачивающие лексические связи с соответствующими словами, обнаруживают тенденцию к расширению функций в пределах собственно желательного значения (*если бы*, *вот бы*, *чтоб*). Показателен сам по себе факт контаминирования частиц (*что если бы*, *хорошо бы чтобы*, *вот бы хорошо если бы*, *как бы только не* и под.).

Приведенные материалы свидетельствуют о том, что средства грамматикализации желательного значения принадлежат тому же уровню абстракции, что и средства организации других синтаксических наклонений. Желательное наклонение является одной из грамматических форм предложения. Естественно, что, пользуясь этой формой, говорящий, как правило, совмещает с ее грамматическим значением свое ярко выраженное субъективное отношение к сообщаемому. Однако это не может опровергнуть факта, что желательное значение формализовано и что форма эта занимает свое вполне определенное место в синтаксической парадигме предложения.

М. Ш. Ширалиев

ПРЕДЛОЖЕНИЕ-СЛОВО

(на материале азербайджанского языка)

В тюркологической литературе рассматривались слова-предложения и сложные слова, образованные путем сочетаний слов как с аффиксом принадлежности (например: *кәкликоту* — куропаткина трава (чаберец), *гузугулағы* — ягненка ухо (щавель), *гушәппәји* — птичий хлеб (пастушья сумка), *иланбалығы* — змеиная рыба (минога), *суити* — водяная собака (тюлень), *ајаггабы* — ножная посуда (обувь), *итбурну* — собачий нос (шиповник, *сөзјарадычылығы* — словотворчество и т. д.), так и без аффикса принадлежности. При этом отмечались две разновидности сложных слов безаффиксального типа:

а) Композиты с единым ударением и слитным написанием; например: *голбаг* — рукаповязка (браслет), *сачајаг* — железный диск — нога (треножник), *өрдәкбурун*, — утканос (утконос), *гајынана* — деверь-мать (теща), *Ҝүлдәстә* — цветок-связка (женское собственное имя), *ҝүнбатан* — солнце заходящее (запад), *гарчаијәр* — черное сердце (печень), *гаратојуг* — черная-курица (дрозд), *гарасаггыз* — черная живица (смола), *бешиллик* — пятилетка, *үчбучаг* — треугольник, *гырхајаг*—сороконожка, *чохмәналы* — многосложный;

б) Парные слова (пишутся через дефис) с двумя акцентными вершинами; например: *топ-топ* — мяч-мяч (название игры), *әл-ајаг* — рука-нога (конечности), *ҝечә-ҝүндуз* — ночь-день (сутки), *ҝедиш-ҝәлиш* — уход-приход (сношение, живая связь), *варјох* — есть-нет (все, что есть) *гомәум-гардаш* — родственник-брат (родственники), *ана-бачы* — мать-сестра (друзья), *арвад-ушаг* — жена-ребенок (домочадцы) и т. д.

Имеются и другие типы сложных слов, возникших на базе словосочетаний. Однако не они интересуют нас в данный момент. Наша задача заключается в том, чтобы указать на существование в тюркских языках (в частности, юго-западной группы) и таких сложных слов, которые представляют собой не что иное, как концептуально-семантическое преобразование предложений. Они до сих пор не были объектом исследования тюркологов. Объясняется это обстоятельство отчасти малочисленностью подобных образований в литературных языках — в противоположность диалектам и говорам, отчасти ограниченностью тематических рядов, в которые они входят.

Предложения-слова встречаются в основном в тематических группах, обозначающих названия игр, тканей, блюд, обычаев, а также имена собственные.

Название игр: *гарјағды* — снег пошел, *итгусду* — собака вырвала, *гачды-тутду* — бежал-поймал, *ҝөјдәнәвар* — что на небе есть, *фындыгсалды* — орех пустил, *тоггадөјдү* — пояс бил, *кечиҝирдибостана* — козел вошел в огород, *јолдашсәникимапарды* — товарищ, кто тебя увел, *анамәнигурдавермә* — мама, меня волку не давай и т. д.

Название тканей: *алышдым-јандым* — я сгорел-воспламенился, *ҝәндәдур* — дальше стой, *гејчикәсмәз* — ножница не порежет, *һачымәнәбах* — Гаджи, на меня смотри, *пинтимәникејмәсин* — путь неряха меня не наденет, *күчәмәнәдарҝәлир* — улица мне узкой кажется, *гоншубағрычатдасын* — пусть соседа сердце лопнет и т. д.

Имена собственные (личные): *Гызјетәр* — хватит (довольно, достаточно) девочек, *Ҝүлјетәр* — хватит цветов, *Ағаверди* — Ага дал, *Әлверди* — руку подал, *Худаверди*, *Танрыверди* — бог дал и т. д.

Предложения-слова, связанные с брачными обычаями: *гашалды* — брови сняла, *палтаркәсди* — платье отрезала, *ајагачды* — ноги открыл, *хынајахды* — хну намазал, *дуагалды* — вуаль снял, *јолкәсди* — дорогу преградил, *ҝәлинатланды* — невеста села верхом на лошадь и т. д.

В предложениях-словах запечатлены динамичные признаки различных ситуаций и процессов. Наличие содержания сказуемого действия в них обязательно. Так, например, игра *топалдыгач* сводится к тому, чтобы забрать мяч и убежать. Или же ткань *алышдым-јандым* произведет столь потрясающее впечатление своей красочностью, что напоминает воспламеняющуюся и горящую вещь.

Трудно переоценить значение отмеченного выше явления для общей теории словообразования. О нетривиальности понятия преобразования предикации в номинацию свидетельствует хотя бы косвенно уже один тот факт, что даже крупнейший специалист по фразеологии английского языка А. В. Кунин вовсе отрицает возможность подобного процесса в языке: «По моделям переменных предложений слова не могут образоваться вообще» [1], — утверждает он.

В свете сказанного предложение-слово приобретает общелингвистическую значимость.

---

[1] *А. В. Кунин.* Английская фразеология (теоретический курс). М., изд-во «Высшая школа», 1970, стр. 24.

ТРУДЫ АКАДЕМИКА МИХАИЛА БОРИСОВИЧА ХРАПЧЕНКО *

Составитель *Е. Д. Лебедева*

1927

К проблеме стиля.— «На лит. посту», 1927, № 19, с. 22—29.

О смене стилей.— «На лит. посту», 1927, № 24, с. 18—27.

1928

О некоторых итогах и перспективах в разработке проблемы стиля. (По поводу книги П. Н. Сакулина «Теория литературных стилей»).— «На лит. посту», 1928, № 11—12, с. 53—62.

1929

Андреевич.— В кн.: Литературная энциклопедия. Т. 1. [М.], 1929, стлб. 159—161.

Геннекен.— В кн.: Литературная энциклопедия. Т. 2. [М.], 1929, стлб. 460—462.

О творческих путях пролетарской литературы.— «Красная новь», 1929, № 11, с. 218—229.

[Рец. на кн.: Голос рабочего читателя. Современная советская художественная литература в свете массовой рабочей критики. Сост. Брылов и др. Л., 1929].— «Красная новь», 1929, № 6, с. 212—213.

У истоков марксистского литературоведения. (Евг. Соловьев-Андреевич).— «Рус. яз. в сов. школе», 1929, № 5, с. 14—21.

1930

«Бруски» Панферова и творческий метод пролетлитературы.— «Лит. газета», 1930, 19 сент.

Владимир Маяковский.— «Рус. яз. в сов. школе», 1930, № 4, с. 28—44.

1931

Вопросы истории русской литературы и В. М. Фриче.— «Лит. и искусство», 1931, № 4, с. 34—53.

Искусство и классы в освещении Плеханова.— «Лит. и искусство», 1931, № 5—6, с. 137—139. Реферат доклада, прочитанного в Ин-те ЛИЯ Комакадемии 2 июля 1931 г.

---

* Подготовлено Отделением ИНИОН АН СССР при Институте мировой литературы им. А. М. Горького.

Творческий метод пролетарской литературы.— «Подъем», 1931, № 1, с. 79—88.

1932

О творчестве Ставского.— «Пролет. лит.», 1932, № 1-2, с. 215—230.

1934

Герой революционно-демократической литературы.— «Худож. лит.», 1934, № 5, с. 49—50. О кн. Н. Г. Чернышевского «Алферьев». М., 1933.

Н. В. Гоголь.— «Лит. газета», 1934, 30 марта.

Н. В. Гоголь. (К 125-летию со дня рождения).— «За коммунистическое просвещение», 1934, 30 марта.

Гоголь и дворянское общество.— «Октябрь», 1934, № 5, с. 174—184.

Ленин о литературе.— «ИКП — орган институтов красной профессуры по заочному обучению», 1934, № 7—8, с. 121—137.

Реализм Гоголя.— «Лит. критик», 1934, № 2, с. 13—32.

Творчество Пушкина.— «Лит. учеба», 1934, № 4, с. 20—47; № 5, с. 3—30.

1935

Ленин о литературе.— «Фронт науки и техники», 1935, № 1, с. 36—45.

Пушкин.— В кн.: Литературная энциклопедия. Т. 9. М., 1935, стлб. 378—413.

1936

Величайший русский реалист [Пушкин].— «Комсом. правда», 1936, 9 янв.

Н. В. Гоголь. М., ГИХЛ, 1936, 214 с. Рец.: — «Лит. обозрение», 1936, № 8, с. 36—41; «Лит. критик», 1936, № 11, с. 181—193.

Горе-исследователи.— «Правда», 1936, 21 сент. О работе некоторых пушкинистов.

Новые факты и старые теории. [Рец. на кн.: Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. Т. 1—2. М.— Л., 1936].— «Правда», 1936, 7 окт.

Юмор и сатира в творчестве Гоголя.— «Лит. учеба», 1936, № 1, с. 71—91. Рец.: «Лит. критик», 1936, № 5, с. 40—44.

1937

Великий реалист. [Гоголь].— «Лит. газета», 1937, 5 марта.

Жизнь и творческая деятельность Гоголя.— В кн.: Гоголь Н. В. Собрание сочинений в шести томах. Т. I. М., 1937, с. V—LXIII.

Народность в творчестве Н. В. Гоголя.— «Раб. Москва», 1937, 4 марта.

1938

Максим Горький.— «Лит. в школе», 1938, № 3, с. 17—29.

1938—1947

Деятельность на посту Председателя Комитета по делам искусств при СНК СССР

Речь зам. Председателя Комитета по делам искусств при СНК СССР тов. М. Б. Храпченко, произнесенная 27 октября на торжественном заседании по поводу сорокалетия МХАТ СССР им. Горького.— «Сов. искусство», 1938, 28 окт.

Двадцать лет советского цирка.— «Правда», 1939, 23 нояб.

Ежегодная премия имени Горького.— «Сов. искусство», 1939, 14 окт.

Очередные задачи искусства.— «Сов. искусство», 1939, 5 дек.

Речь и. о. председателя Комитета по делам искусств при СНК СССР тов. М. Б. Храпченко.— «Сов. искусство», 1939, 21 июня. Всесоюзная конференция режиссеров.

Задачи молодых актеров.— «Сов. искусство», 1940, 13 окт. I Всероссийская конференция театральной молодежи.

Задачи советской драматургии.— «Сов. искусство», 1940, 24 марта.

Искусство города Ленина.— «Правда», 1940, 10 мая. К декаде театрального и музыкального искусства Ленинграда в Москве.

Итоги показа искусства Ленинграда.— «Правда», 1940, 29 мая.

О задачах советской скульптуры.— «Сов. искусство», 1940, 1 дек.

Основные вопросы искусства.— «Театр», 1940, № 3, с. 1—10.

Расцвет национального искусства.— «Правда», 1940, 31 окт.

Советское искусство в 1940 году.— «Известия», 1940, 11 янв.

Театр и его репертуар.— «Правда», 1940, 10 авг.

Вступительное слово [на конференции по вокальному образованию].— В кн:. Материалы Всесоюзной конференции по вокальному образованию. М.— Л., 1941, с. 5—6.

Декада таджикского искусства.— «Правда», 1941, 26 марта.

Итоги декады [таджикского искусства в Москве].— «Правда», 1941, 25 апр.

К новым победам советского искусства!— «Сов. искусство», 1941, 30 марта, с. 2, 4.

О репертуаре театров.— «Лит. газета», 1941, 23 марта.

Блистательный рост советской культуры.— «Правда», 1942, 12 апр.

Героическая тема.— «Лит. и искусство», 1942, 16 мая.

Долг интеллигенции мира.— «Лит. и искусство», 1942, 30 нояб.

Советское искусство в дни войны.— «Лит. и искусство», 1942, 1 янв.

Современная советская драматургия.— «Лит. и искусство», 1942, 30 мая.

Искусство героического народа.— «Красная звезда», 1943, 21 марта; то же с сокращениями.— «Правда», 1943, 21 марта.

Мастера советской литературы и искусства.— «Большевик», 1943, № 6, с. 17—21.

Большой праздник советского искусства.— «Правда», 1946, 30 июня.

Из выступления...— «Сов. искусство», 1946, 22 нояб. Всесоюзное совещание деятелей театра и драматургов.

Искусство народа-победителя.— «Правда», 1946, 30 янв.

Искусство народа-победителя.— «Труд», 1946, 2 июля.
Искусство народа-победителя.— «Веч. Москва», 1946, 29 июня.
Постановление ЦК ВКП(б) — программа всей нашей работы.— «Театр», 1946, № 9, с. 26—32.
Расцвет советского искусства.— «Веч. Москва», 1946, 28 янв.; то же — «Моск. большевик», 1946, 29 янв.; «Труд», 1946, 29 янв. В разных редакционных вариантах.
Творческие планы советских театров.— «Культура и жизнь», 1946, 7 нояб.
Выдающиеся достижения советского искусства.— «Красная звезда», 1947, 8 июня; то же с сокращениями — «Веч. Москва», 1947, 7 июня.
Выдающиеся мастера советского искусства.— «Правда», 1947, 9 июня.
К новым творческим успехам.— «Сов. искусство», 1947, 4 июля.
Постановление ЦК ВКП(б) — программа всей нашей работы.— В кн.: Советский театр и современность. Сборник материалов и статей. М., 1947, с. 69—83.
Расцвет советского искусства.— «Огонек», 1947, № 45, с. 6—7.
Филармонии — очаги музыкальной культуры.— «Сов. искусство», 1947, 25 апр.

1952

Гениальный художник слова [Н. В. Гоголь].— «Вiтчизна», 1952, № 3, с. 140—152 (на укр. яз.).
Драматургия Гоголя.— «Октябрь», 1952, № 1, с. 141—174.
«Мертвые души» Н. В. Гоголя. Отв. ред. М. К. Добрынин. М., Изд-во АН СССР, 1952, 207 с. (АН СССР. Институт мировой литературы им. А. М. Горького. Рец.: Бельчиков Н. Ф.— «Сов. книга», 1952, № 9, с. 105—108; Ждановский Н. Монография о «Мертвых душах».— «Лит. газета», 1953, 21 мая; Муравьева Н., Рощин П. К 100-летию со дня смерти Н. В. Гоголя. (Обзор литературы).— В кн.: Изучение творчества Н. В. Гоголя в школе. М., 1954, с. 233—258. В частности, на стр. 247—250 — о книге М. Б. Храпченко; Štindl L. O Chrapčenkově knize «Mertvyje duši» N. V. Gogolja» a o některych otázkách rozboru literárního díla.— «Sovětská literatura», Praha, 1954, N 1, S. 92—97.
Народ в поэме Гоголя «Мертвые души».— «Вестн. АН СССР», 1952, № 2, с. 55—64.
Образ Чичикова.— «Лит. в школе», 1952, № 1, с. 39—47.
Петербургские повести Гоголя.— «Изв. АН СССР», Отд. лит. и яз., 1952, т. 11, вып. 1, с. 3—30.
«Тарас Бульба».— «Октябрь», 1952, № 3, с. 107—124.
Gogols Dramen.— «Sinn und Form», Berlin, 1952, H. 2, S. 9—81.

1953

Реализм Льва Толстого. Лекции 1-я и 2-я. М., «Знание», 1953. 56 с. (Всесоюзное общество по распространению политических и научных знаний).
Реалистическое искусство Л. Н. Толстого.— «Октябрь», 1953, № 11, с. 152—172.

1954

«Мертвые души».— В кн.: Гоголь в школе. М., 1954, с. 322—408.

Реалистическое искусство Л. Толстого.— В кн.: Творчество Л. Н. Толстого. М., Изд-во АН СССР, 1954, с. 3—75. Рец.: Отарова А. Сборник статей о Л. Н. Толстом.— «Нов. мир», 1955, № 3, с. 278—280 (в частности, о статье М. Б. Храпченко); Купреянова Е. Лев Толстой и его исследователи.— «Лит. газета», 1955, 11 авг. (в частности, о статье М. Б. Храпченко).

Творчество Гоголя. Отв. ред. М. К. Добрынин. М., Изд-во АН СССР, 1954. 627 с. (АН СССР. Институт мировой литературы им. А. М. Горького). Изд. 2-е — см. 1956 г. Изд. 3-е — см. 1959 г. Рец.: Машинский С. Монография о творчестве Гоголя.— «Лит. газета», 1955, 28 июля; Степанов Н. Л.— «Изв. АН СССР». Отд. лит. и яз., 1955, т. 14, вып. 6, с. 577—580.

1955

[О творческих планах журнала «Октябрь» на 1955 год].— «Лит. газета», 1955, 13 янв. Под рубрикой: Рассказывают редакторы журналов.

Реализм Льва Толстого.— В кн.: Л. Н. Толстой. Сб. статей. Пособие для учителя. М., 1955, с. 368—418.

1956

Творчество Гоголя. Изд. 2-е. М., «Сов. писатель», 1956, 607 с. Изд. 1-е — см. 1954 г. Изд. 3-е — см. 1959 г.

1957

Мировоззрение и творчество.— «Вопр. лит.», 1957, № 9, с. 71—101.

[О творческих планах журнала «Октябрь» на 1957 год].— «Лит. газета», 1957, 5 янв. Под рубрикой: Рассказывают редакторы журналов.

Реалистический метод и творческая индивидуальность писателя.— «Вопр. лит.», 1957, № 4, с. 32—51; то же — отдельное издание: Реалистический метод и творческая индивидуальность писателя. М., 1957, 23 с. (АН СССР. Институт мировой литературы. Материалы к дискуссии о реализме в мировой литературе). На правах рукописи. Вошло также в сб.: Проблемы реализма в мировой литературе. М., 1959; Probleme des Realismus in der Weltliteratur. Berlin, 1962.

1958

Мировоззрение и творчество.— В кн.: Проблемы теории литературы. М., Изд-во АН СССР, 1958, с. 3—57.

1959

Творчество Гоголя. Изд. 3-е. М., «Сов. писатель», 1959. 620 с. Изд. 1-е — см. 1954 г. Изд. 2-е — см. 1956 г.

Реалистический метод и творческая индивидуальность писателя.— В кн.: Проблемы реализма в мировой литературе. М., 1959, с. 173—198. Первые публикации — см. 1957 г.

1960

Искусство эпических обобщений. Статья первая.— «Вопр. лит.», 1960, № 10, с. 66—86; Статья вторая — № 11, с. 14—41.

Слово, образ, стиль. (Обсуждение книги В. Виноградова «О языке художественной литературы»).— «Вопр. лит.», 1960, № 8, с. 60—62. Выступление на дискуссии.

Толстой-драматург.— «Театр», 1960, № 11, с. 14—29.

Л. Толстой — мастер психологического анализа.— «Рус. лит.», 1960, № 4, с. 64—90.

Черты исторической эпопеи.— «Октябрь», 1960, № 10, с. 183—214.

1961

О разработке проблем поэтики и стилистики.— «Изв. АН СССР». Отд. лит. и яз., 1961, т. 20, вып. 5, с. 396—404.

1962

[Выступление на литературоведческой секции. 2 сентября 1958 г.].— В кн.: IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии. Т. 1. М., 1962, с. 39—41.

Некоторые итоги и нерешенные проблемы.— «Изв. АН СССР». Отд. лит. и яз., 1962, т. 21, вып. 3, с. 193—200.

1963

Лев Толстой как художник. М., «Сов. писатель», 1963, 662 с. Изд. 2-е — см. 1965 г. Изд. 3-е — см. 1971 г. Рец.: Кожинов В. Толстой-художник.— «Лит. газета», 1963, 11 июля; Рукавицын М. Вечно живой...— «Лит. Россия», 1963, 9 авг., с. 14—15; Шифман А. Лев Толстой как художник.— «Рус. лит.», 1963, № 3, с. 209—212; Опульская Л. Книга больших обобщений.— «Вопр. лит.», 1963, № 10, с. 199—202; Панков В. Об актуальности в литературоведении.— «Лит. Россия», 1963, 1 нояб., с. 8 (в частности) о книге М. Б. Храпченко); Овчаренко Ал. Уроки Льва Толстого.— «Нева», 1963, № 12, с. 168—172; Ревякин А. Новое слово о Л. Н. Толстом.— «Октябрь», 1964, № 1, с. 208—212; Покусаев Е. Содержательно и интересно.— «Знамя», 1964, № 7, с. 244—245; Dyck S. W.— «Books abroad», 1964, Spring, p. 202.

1964

[Выступление на дискуссии по методологическим проблемам истории].— В кн.: История и социология. [Сб.]. М., 1964, с. 169—173. Ранее опубликовано в подборке: «Обсуждение вопросов методологии истории на расширенном заседании Секции общественных наук Президиума АН СССР 3 и 6 января 1964 года».— «Вопр. истории», 1964, № 3, с. 49—50.

Литературоведение в 1963 году.— «Вопр. лит.», 1964, № 5, с. 3—17.

[Состояние и развитие науки и наиболее крупные научные достижения в стране в 1963 г. (Доклад М. Б. Храпченко на общем собрании Академии наук СССР 3—5 февраля 1964 г.)].— «Вестн. АН СССР», 1964, № 4, с. 67—71.

1965

«Воскресение».— В кн.: Л. Н. Толстой в школе. [Сб.]. М., 1965, с. 210—243.

Лев Толстой как художник. М., «Сов. писатель», 1965, 507 с. Изд. 1-е — см. 1963 г. Изд. 3-е — см. 1971 г.

Литературный стиль и читатель.— В кн.: Проблемы современной филологии. Сб. статей к семидесятилетию академика В. В. Виноградова. М., 1965, с. 462—468.

Научные поиски, решения, перспективы.— «Изв. АН СССР». Сер. лит. и яз., 1965, т. 24, вып. 3, с. 193—201.

1966

Сюжет и творческий метод.— В кн.: Русско-европейские литературные связи. Сб. статей к 70-летию со дня рождения академика М. П. Алексеева. М.— Л., 1966, с. 345—353.

1967

Октябрьская революция и творческие принципы социалистической литературы.— «Коммунист», 1967, № 15, с. 53—66; то же в расширенной редакции — Октябрьская революция и творческие принципы социалистической литературы. М., 1967, 45 с. (АН СССР. Институт мировой литературы им. А. М. Горького. Материалы юбилейной научной сессии «Великая Октябрьская социалистическая революция и мировая литература»). В других редакционных вариантах вошло в сборники: Литература и современность. Сб. 8. М., 1968; Великая Октябрьская социалистическая революция и мировая литература. М., 1970; то же — «Литературна мисъл», София, 1967, № 5, с. 81—112.

[Советская литературная наука и классическое наследие].— «Вопр. лит.», 1967, № 9, с. 57—62. Ответы на вопросы редакции.

Стиль и жизненный материал.— В кн.: Историко-филологические исследования. Сборник статей к семидесятипятилетию академика Н. И. Конрада. М., 1967, с. 396—400.

Теория, современность, история.— «Изв. АН СССР». Сер. лит. и яз., 1967, т. 26, вып. 3, с. 201—208.

1968

Время и жизнь литературных произведений.— «Вопр. лит.», 1968, № 10 с. 144—170; то же — «Kunst und Literatur», Berlin, 1973, N 1, S. 3—25.

О бесспорном и о том, что вызывает споры.— «Лит. Россия», 1968, 26 янв., с. 2—3, 5. Рец.: Строков П. Горьковские высоты.— «Дон», 1968, № 9, с. 168—175 (в частности, о статье М. Храпченко).

Октябрьская революция и творческие принципы социалистической литературы.— В кн.: Литература и современность. Сб. 8. М., 1968, с. 7—53. Первые публикации — см. 1967 г. Вошло также в сб.: «Великая Октябрьская социалистическая революция и мировая литература». М., 1970.

Типологическое изучение литературы и его принципы.— «Вопр. лит.», 1968, № 2, с. 55—82. Вошло также в сб.: «Проблемы типологии русского реализма». М., 1969.

Typologische Literaturforschung und ihre Prinzipien.— In: Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung. Berlin, 1968, S. 17—46; то же: «Soveto bungaku», Tokyo, 1968, n. 9—10; «Social sciences». M., 1972, N 4. В этом же издании на французском и испанском языках.

1969

Литературные теории и творческий процесс.— В кн.: Актуальные проблемы социалистического реализма. Сб. статей. М., 1969, с. 452—463.

Некоторые вопросы исторического исследования литературы.— В кн.: От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». Сб. статей к 90-летию Н. К. Пиксанова. Л., 1969, с. 34—41.

Судьба художественных открытий.— «Лит. газета», 1969, 29 янв., с. 2. Интервью корреспонденту «ЛГ» о творческих планах.

Тенденция развития.— «Изв. АН СССР». Сер. лит. и яз., 1969, т. 28, вып. 4, с. 306—315.

Типологическое изучение литературы и его принципы.— В кн.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1969, с. 8—38. Ранее опубликовано в 1968 г. Рец.: Гуревич А. М. Типологическое изучение русского реализма.— «Изв. АН СССР». Сер. лит. и яз., 1969, т. 28, вып. 5, с. 463—465 (в частности, о статье М. Б. Храпченко); Одиноков В. Проблемы типологии реализма.— «Сиб. огни», 1970, № 6, с. 188—190 (в частности, о статье М. Б. Храпченко); Абрамович Г. Типологическое изучение русского реализма.— «Вопр. лит.», 1970, № 9, с. 222—228 (в частности, о статье М. Б. Храпченко).

1970

Горький и наше время.— В кн.: Горький и современность. М., 1970, с. 5—19. Рец.: Бугров Б. Наследие Горького в наши дни.— «Вопр. лит.», 1971, № 10, с. 193—197 (в частности, о статье М. Б. Храпченко).

Некрасов и наше время. Беседа с академиком М. Б. Храпченко.— «Лит. газета», 1970, 18 нояб., с. 3.

О бесспорном и о том, что вызывает споры.— В кн.: Часть общего дела. Проблемы советской литературы. Статьи 1966—1970 гг. [Сборник]. М., 1970, с. 304—320.

О прогрессе в литературе и искусстве.— «Вопр. лит.», 1970, № 5, с. 125—152; № 6, с. 58—74; то же — «Oeuvres et opinions», 1970, N 142, pp. 133—145, N 143, pp. 133—143; «Kunst und Literatur», Berlin, 1970, N 11, S. 1123—1146, N 12, S. 1255—1268; «Social sciences», 1971, N 3, p. 118—146. В этом же издании на французском и испанском языках; «Cuadernos de cultura», Buenos Aires, 1972, mayo-junio, p. 45—64.

Октябрьская революция и творческие принципы социалистической литературы.— В кн.: Великая Октябрьская социалистическая революция и мировая литература. М., 1970, с. 58—97. Первые публикации — см. 1967 г. Вошло также в кн.: Литература и современность. Сб. 8. М., 1968.

Поиски и достижения.— «Книжное обозрение», 1970, 30 янв., с. 1, 11.
О работе советских литературоведов.

Проблемы современной эстетики.— В кн.: Ленин и современная наука. В двух книгах. Кн. 1. М., 1970, с. 405—428; то же — «Sinn und Form», Berlin, 1970, N 5, S. 1154—1181.

Русский язык изучают миллионы.— «Коммунист», 1970, 3 сент.; то же — «Коммунист Таджикистана», 1970, 5 сент.; «Правда Украины», 1970, 3 сент. Публикуется в разных редакционных вариантах.

Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., «Сов. писатель», 1970, 392 с. Изд. 2-е — см. 1972 г. Рец.: Малхазова М. Критика и литературоведение в 1970 году.— «Лит. в школе», 1970, № 2, с. 88—89 (в частности, о книге Храпченко М. Б.); Жегалов Н. Мастерство исследователя.— «Правда», 1971, 6 окт.; Ковалев В. А. Теоретические аспекты современного литературоведения.— «Рус. лит.», 1971, № 4, с. 190—194; Кравцов Н. Искания современной науки о литературе.— «Лит. Россия», 1971, 21 мая, с. 5; Николаев П. А.— «Изв. АН СССР». Сер. лит. и яз., 1971, т. 30, вып. 4, с. 355—357; Новиков В. Ценное исследование.— «Коммунист», 1971, № 9, с. 119—122; Овчаренко А. Новое исследование проблем литературы.— «Нов. мир», 1971, № 4, с. 242—245; Петросян А. Личность, творчество, жизнь.— «Лит. газета», 1971, 11 авг., с. 4; Цветкова Н. Новое слово о литературе.— «Огонек», 1971, № 38, с. 14; Белик А. Творческое начало литературного процесса.— «Мол. гвардия», 1972, № 8, с. 274—277; Гольберг М. Я. Актуальные проблемы науки.— «Вопр. рус. лит.», Львов, 1972, вып. 1, с. 119—125; Котовсков В. Научное осмысление литературного процесса.— «Дон», 1972, № 7, с. 181—183; Пархоменко М. Писатель и литература.— «Знамя», 1972, кн. 1, с. 237—241; Колевски В. Съвременни проблеми на съветското литературознание.— «Ново време», София, 1972, № 10, с. 54—66 (в частности, о книге М. Б. Храпченко); Lukacs Borbala H.— «Helikon», Budapest, 1972, N 3—4, с. 489—490; Novikov M. Individualitatea creatoare a scriitorului şi dezvoltarea literaturii.— «Teoria şi istoria literaturii şi artei», Bucureşti, 1972, N 5, p. 612—619.

1971

Время и жизнь литературных произведений.— В кн.: Художественное восприятие. Сб. 1. Л., 1971, с. 29—57.

Дорогой, близкий нашему сердцу художник. [Некрасов].— «Лит. газета», 1971, 8 дек., с. 4.

Достоевский и его литературное наследие.— «Коммунист», 1971, № 16, с. 108—124.

Лев Толстой как художник. Изд. 3-е. М., «Худож. лит.», 1971, 527 с. Изд. 1-е — см. 1963 г. Изд. 2-е — см. 1965 г.

Поэтика, стилистика, теория литературы.— В кн.: Страницы истории русской литературы. [Сборник]. К 80-летию члена-корреспондента АН СССР Н. Ф. Бельчикова. М., 1971, с. 414—421.

Семиотика и художественное творчество.— «Вопр. лит.», 1971, № 9, с. 69—95; № 10, с. 68—90; то же — в кн.: Литература и современность. Сб. 11. Статьи о литературе 1970—1971 годов. М., 1972, с. 114—174. В другом редакционном варианте вошло также в сб.: Контекст-1972. Литературно-теоретические исследования. М., 1973; «Kunst und Literatur», Berlin, 1972, N 4, S. 349—371; N 6, S. 602—621.

Сила искусства.— В кн.: Художественное восприятие. Сб. 1. Л., 1971, с. 5—9.

Schatzkammer für Literaturforscher: 75 Nationalliteraturen im eigenen Land. Interview mit Akademiemitglied M. B. Chraptschenko und Prof. B. L. Sutschkow.— «Spektrum», Berlin, 1971, N 9, S. 23—25.

1972

Забота партии обязывает.— «Книжное обозрение», 1972, 11 февр., с. 1, 11. Интервью корр. «Книжн. обозрения» в связи с Постановлением ЦК КПСС «О литературно-художественной критике».

Литература, критика, литературоведение.— «Рус. лит.», 1972, № 3, с. 1—13.

Некрасов — академическое издание собрания сочинений.— «Лит. газета», 1972, 5 июля, с. 3.

Основные направления деятельности академических учреждений в свете Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». [Доклад М. Б. Храпченко на заседании Секции общественных наук Президиума АН СССР].— «Вестн. АН СССР», 1972, № 8, с. 3—6.

Современность Некрасова.— В кн.: Некрасов и литература народов Советского Союза. Ереван, 1972, с. 7—20.

Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. Изд. 2-е. М., «Сов. писатель», 1972, 406 с. Изд. 1-е — см. 1970 г. Рец.: Дымшиц Ал. Писатель и прогресс.— «Лит. Россия», 1973, 26 янв., с. 2—3; Велчев В., Русакиев С. Важно завоевание на съвременното литературознание.— «Език и литература», София, 1973, № 4, с. 94—98; Волков Б. Непрерывность постижений.— «Учительская газета», 1974, 28 марта; Николаев П. Писатель и художественный процесс.— «Сов. культура», 1974, 12 марта; Петров С. Единство концепции.— «Лит. газета», 1974, 10 апр., с. 4.

Бассель Н. Богатая проблемами книга.— «Кээль я кирьяндус» («Язык и лит.»). Таллин, 1973, № 8, с. 505—507. На эст. яз.

За книгу «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы» М. Б. Храпченко присуждена Ленинская премия 1974 года. («Правда», 1974, 22 апр.)

1973

Литература и моделирование действительности.— «Знамя», 1973, № 2, с. 191—201; то же — в сб.: Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. М., 1973, с. 5—22; «Sinn und Form», Berlin, 1973, H. 1, S. 115—134; «Пламък», София, 1973, № 16, с. 69—76.

Наш вклад в воспитание советского человека.— «Культура и жизнь», 1973, № 4, с. 28—29.

О научных основах преподавания русского языка и литературы.— «Рус. яз. за рубежом», 1973, № 4, с. 6—11.

О некоторых основных направлениях литературоведческих исследований.— «Рус. лит.», 1973, № 1, с. 3—10; то же: «Литературна мисъл», София, 1972, № 4, с. 17—24; «Slovenská literatura». Bratislava, 1972, N 6, s. 549—556; «Weimarer Beiträge», Berlin, 1972, N 12, S. 86—95.

Потребности жизни, проблемы научных исследований.— «Изв. АН СССР». Сер. лит. и яз., 1973, т. 32, вып. 4, с. 313—320.

Русский язык — язык мира и дружбы.— «Коммунист», Ереван, 1973, 2 сент.; «Сов. Киргизия», 1973, 4 сент.; «Туркм. искра», 1973, 2 сент.; «Учительская газета», 1973, 4 сент. Запись беседы Н. Железнова с М. Б. Храпченко и В. Г. Костомаровым о Втором международном конгрессе преподавателей русского языка и литературы.

Семиотика и художественное творчество.— В кн.: Контекст-1972. Литературно-теоретические исследования. М., 1973, с. 13—77. Первые публикации — см. 1971 г. Рец.: — «Českosl. rusistika», Praha, 1974, № 1, s. 28—30. В частности, о статье М. Б. Храпченко.

Форум в Варне.— «Лит. газета», 1973, 5 сент., с. 3. О II Международном конгрессе преподавателей русского языка и литературы.

По проблемите на литературознанието.— «Литературен фронт», София, 1973, 18 окт., с. 8.

I. Turgenev Yesterday and Today.— In: The Classics of Russian Literature. M., 1973, p. 5—26.

Редакционная работа

Великая Октябрьская социалистическая революция и мировая литература. Ред. колл.: ...М. Б. Храпченко. М., «Наука», 1970, 551 с. (АН СССР. Отделение литературы и языка. Институт мировой литературы им. А. М. Горького).

Гоголь Н. В. Собрание сочинений в шести томах. Под ред.: ...М. Б. Храпченко. М., Гослитиздат, 1937—1941.

Гоголь Н. В. Собрание сочинений в семи томах. Под общ. ред.: ...М. Б. Храпченко. М., «Худож. лит.», 1966—1967.

М. Горький. Полное собрание сочинений. Художественные произведения в двадцати пяти томах. Ред. колл.: ...М. Б. Храпченко. Т. 1—21. М., «Наука», 1968—1974 (АН СССР. Институт мировой литературы им. А. М. Горького).

Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Ред. колл.: ...М. Б. Храпченко. Т. 1—10. Л., «Наука», 1972—1974. (АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом).

Историко-филологические исследования. Сборник статей к семидесятипятилетию академика Н. И. Конрада. Ред. колл.: М. Б. Храпченко (гл. ред.) и др. М., «Наука», 1967, 511 с. (АН СССР. Отделение литературы и языка).

История русской литературы. Т. 9, ч. 1—2. Литература 70—80-х годов. Ред. колл. тома: ...М. Б. Храпченко. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1956. Ч. 1. 533 с.; Ч. 2. 627 с. (АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом).

Ленин и современная наука. В двух книгах. Ред. колл.: ...М. Б. Храпченко. М., «Наука», 1970, кн. 1. 458 с.; кн. 2. 659 с. (АН СССР).

Литература и современность. Сб. 10—12. Ред. колл.: ...М. Б. Храпченко. М., «Худож. лит.», 1970—1973. Сб. 10. Статьи о литературе 1969—1970 годов. 511 с.; сб. 11. Статьи о литературе 1970—1971 годов. 543 с.; сб. 12. Статьи о литературе 1972 года. 446 с.

Литературное наследство. Т. 35—36, 37-38. Зам. отв. редактора М. Б. Храпченко. М., Изд-во АН СССР, 1939. Т. 60, 62—84, 86. Редакция: ...М. Б. Храпченко. М., Изд-во АН СССР — «Наука», 1956—1973.

Луначарский А. В. Собрание сочинений в восьми томах. Ред. колл.: ...М. Б. Храпченко. М., «Худож. лит.», 1963—1967. (АН СССР. Институт мировой литературы им. А. М. Горького).

Очерк истории русской советской литературы. Ред. колл.: ...М. Б. Храпченко. Ч. 1—2. М., Изд-во АН СССР, 1954—1955. Ч. 1. 375 с.; Ч. 2. 348 с. (АН СССР. Институт мировой литературы им. А. М. Горького).

Проблемы современной филологии. Сборник статей к семидесятилетию академика В. В. Виноградова. Ред. колл.: М. Б. Храпченко (гл. ред.) и др. М., «Наука», 1965, 475 с. (АН СССР. Отделение литературы и языка).

Реализм и его соотношения с другими творческими методами. Ред. колл.: ...М. Б. Храпченко. М., Изд-во АН СССР, 1962, 366 с. (АН СССР. Институт мировой литературы им. А. М. Горького).

Сельвинский И. Собрание сочинений в шести томах. Ред. колл.: ...М. Б. Храпченко. М., «Худож. лит.», 1971—1974.

Творчество Л. Н. Толстого. Сборник статей. Редакция: М. Б. Храпченко и др. М., Изд-во АН СССР, 1954. 416 с. (АН СССР. Институт мировой литературы им. А. М. Горького. Гос. музей Л. Н. Толстого Мин-ва культуры СССР).

Толстой Л. Н. Собрание сочинений в двадцати томах. Под общ. ред.: ...М. Б. Храпченко. М., Гослитиздат — «Худож. лит.», 1960—1965.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

СОДЕРЖАНИЕ

2

Классическая русская литература

3
Советская литература

III
Лингвистика

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И ЯЗЫКОЗНАНИЯ
(к 70-летию академика М. Б. Храпченко)

Утверждено к печати
Отделением литературы и языка
Академии наук СССР

Редакторы издательства *Г. А. Гудимова,*
В. И. Рымарева
Художник *Н. В. Илларионова*
Художественный редактор *С. А. Литвак*
Технический редактор *Л. Н. Золотухина*

Сдано в набор 16/V 1974 г.
Подписано к печати 19/IX 1974 г.
Формат 60×90$^1/_{16}$. Бумага типографская № 1.
Усл. печ. л. 31,25. Уч.-изд. л. 34,8. Тираж 6400.
А-12008. Тип. зак. 646.
Цена 2 р. 37 к.

Издательство «Наука»
103717 ГСП, Москва, К-62, Подсосенский пер., д. 21

2-я типография издательства «Наука»,
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10